

ERLANGER BEITRÄGE ZUR
SPRACH- UND KUNSTWISSENSCHAFT

BAND 12

EVA AUGSBERGER

ELISABETH LANGGÄSSER

Assoziative Reihung, Leitmotiv
und Symbol in ihren Prosawerken



VERLAG HANS CARL NÜRNBERG

1962 № 143

ERLANGER BEITRÄGE ZUR SPRACH- UND KUNSTWISSENSCHAFT

Band 12 Augsberger, Elisabeth Langgässer

ERLANGER BEITRÄGE ZUR SPRACH- UND KUNSTWISSENSCHAFT

Herausgegeben von den Professoren der Universität Erlangen: SIEGFRIED BEY-
SCHLAG (Deutsche und skandinavische Philologie), HEINZ O. BURGER (Neuere deutsche
Literaturgeschichte), KARL HOFFMANN (Vergleichende indogermanische Sprach-
wissenschaft), ALBERT JUNKER (Romanische Philologie), HEINRICH KUEN (Roma-
nische Philologie), WILHELM LETTENBAUER (Slawische Philologie), KARL OETTINGER
(Kunstgeschichte), ERNST SCHWARZ (Germanistik), OTTO SEEL (Klassische Philo-
logie), FRANZ KARL STANZEL (Englische Philologie)

BAND 12 EVA AUGSBERGER
ELISABETH LANGGÄSSER



VERLAG HANS CARL NÜRNBERG

1962

ELISABETH LANGGÄSSER

Assoziative Reihung, Leitmotiv und Symbol in ihren Prosawerken

von

EVA AUGSBERGER



VERLAG HANS CARL NÜRNBERG

1962

INHALT

1. Einführung	1
2. Bewußtseinsstruktur und Formgefühl	2
3. Ausgangspositionen: Christentum und Nihilismus	4
4. Literarhistorische und geistesgeschichtliche Deszendenz: Der Renouveau Catholique	5
5. Methodische Grundlage	9
I. PROSERPINA	12
II. TRIPTYCHON DES TEUFELS	21
III. TRIPTYCHON DES TEUFELS — MERKUR	24
IV. GANG DURCH DAS RIED	27
V. DAS UNAUSLÖSCHLICHE SIEGEL	51
VI. MÄRKISCHE ARGONAUTENFAHRT	98
VII. SCHLUSSBEMERKUNG	119
LITERATUR	122

1. Einführung

Jede Epoche destilliert ihre Vorstellung vom Wesen der Dichtung in Poetiken. Und jede Poetik hebt einen besonderen Dichtertypus hervor. Ein Poetiker, der den Dichter vornehmlich als poeta vates sieht, wird eine andere Dichtungstheorie aufstellen als einer, der wie T. S. ELIOT in seiner Widmung des *Waste Land* (1922) den Lyriker E. POUND als »Il miglior fabbro« anspricht: fabbro — der Schmied, der Macher, der Konstrukteur mit Worten¹.

Die Entwicklung der Dichtungsauffassung geht nicht linear vor sich. Die normative Poetik der humanistischen Tradition sieht Dichtung als Erfüllung vorgegebener Muster; aus der Zweiten Schlesischen Dichterschule geht der programmatische Vers hervor:

»...

Wir dichten ein Gedicht, daß man die Zeit vertreibt.

In uns flammt keine Brunst — ob schon die Blätter brennen

Von liebender Begier. Es ist ein bloßes Nennen².«

Doch nach dem rationalistischen Dogmatismus³ Gottscheds und der schaffenden Kritik Lessings stößt Herder zum Begriff der organischen Entfaltung vor, der von Goethe bis in die Moderne grundlegend für alles Dichtungsverständnis wird. Bei W. DILTHEY finden wir dann die Auffassung der Dichtung als Organ des Lebensverständnisses.

Dagegen bedeutet der fabbro T. S. ELIOTS wieder einen Umschwung in die Nähe des barocken Manieristen, der mit bewußter Artistik präziöse concetti aneinanderreicht. Auch G. BENN formuliert in seiner Poetik: »Ein Gedicht entsteht überhaupt sehr selten — ein Gedicht wird gemacht⁴.«

G. BENN also verwahrt sich dagegen, daß Lyrik, daß Dichtung überhaupt eruptiv zutage gefördert werde, im großen Wurf, inspiriert — sie wird »gemacht«, konstruiert, geschmiedet.

Aber wenn sich der Poetiker Benn auch in seinen Bemerkungen zum

¹ T. S. ELIOT, *Collected Poems 1902–1935*, London, S. 59.

² Zit. bei: E. LICHTENSTEIN, *Deutsche Barockdichtung*, in: *Der Neue Merkur*, 2. Jahrg. 1915/16, S. 209.

³ F. MARTINI, *Poetik*, in: *Deutsche Philologie im Aufriß*, Bd. I, 2. Aufl. 1957, S. 239.

⁴ G. BENN, *Probleme der Lyrik*, Wiesbaden 1951, S. 6.

dichterischen Schaffensvorgang vom stimmungshaft Entstandenen distanziert und über die inspirierten Gehalte den Stab bricht, so geht doch immerhin die Struktur des modernen Zeitbewußtseins als Inhalt, wenn nicht sogar als Thema, in das Werk des Dichters Benn ein.

Ja, es scheint geradezu ein Maßstab für die Modernität des Kunstwerks, und vielleicht sogar ein Wertmaßstab überhaupt zu sein, wieweit das Zeitbewußtsein, durch politische Krisen und wissenschaftliche Entdeckungen irritiert und aktiviert, im dichterischen Kunstwerk in irgendeiner Spiegelung zur Darstellung gelangt und die Form prägen kann.

2. Bewußtseinsstruktur und Formgefühl

Die tatsächliche Wirkung epochaler Bewußtseinsveränderungen im Bereich der Dichtung bezeugen die künstlerischen Revolutionen nach dem Ersten Weltkrieg, der Roman *Ulysses*, von J. JOYCE 1922 als gigantische Analyse eines einzigen Dubliner Tageslaufs aus der stream of consciousness-Technik entwickelt, oder im gleichen Jahr 1922 T. S. ELIOTS *Waste Land*: nicht nur ›O O O that Shakespeherian Rag‹⁵, sondern ein ganzes Mosaik aus Poesie, Splittern abendländischen Kulturguts und modernem Slang, in dem die Verzweiflung und der Nihilismus einer Generation unmittellbaren Ausdruck finden⁶.

Diesen ersten formsprengenden Kunstwerken, in denen sich in den zwanziger Jahren ein neues Lebensgefühl ausspricht, lassen sich theoretische Äußerungen der Gegenwart an die Seite stellen, die demonstrieren, wie der Schriftsteller heute in seiner Eigenschaft als Artist von der Veränderung der Wirklichkeit betroffen wird.

So schreibt z. B. H. BROCH im Entstehungsbericht zu seinem kompliziert aus mehreren Erzählungen und Erzählsträngen zusammengefügt Roman *Die Schuldlosen*:

›Die Romanform . . . hat sich in den letzten Jahren einschneidend gewandelt: wie jede Kunst hat auch der Roman eine Welttotalität darzustellen, er im besonderen die Lebenstotalität der von ihm vorgeführten Personen, und das ist eine Forderung, die mit zunehmend zerrissener und komplizierter werdender Welt zunehmend schwieriger zu erfüllen ist; der Roman braucht

⁵ ELIOT, a.a.O., S. 65.

⁶ E. WAUGH bestätigt die Gültigkeit und Genauigkeit dieses Ausdrucks, wenn er in seinem Roman *Brideshead Revisited* einen jungen Decadent der Golden Twenties die Tiresias-Strophen zitieren und zugleich stotternd persiflieren läßt (London 1960, 41).

heute . . . eine viel schärfere Abstraktion und Organisierung . . . (und) eine Vielschichtigkeit, zu deren Etablierung die alte naturalistische Technik sicherlich nicht ausreicht⁷.<

In diesem Zusammenhang geht uns vor allem eine Äußerung E. LANGGÄSSERS an, die sich in mehreren Aufsätzen (und auch brieflich) mit dem Problem der modernen Wirklichkeit und der dichterischen Methoden auseinandergesetzt hat:

›Stellen wir uns also auf den Standpunkt, daß mit der inneren Entwicklung Europas ein ganz bestimmter Weltaspekt, den wir den mathematischen genannt haben, heute zu Ende gegangen und in unserer gegenwärtigen Situation zu ihrem Abschluß gekommen ist, so müssen wir . . . annehmen, daß sich seit längerer Zeit . . . die Struktur einer neuen Bewußtseinslage der menschlichen Welt abgezeichnet hat⁸.<

und: ›. . . wenn nämlich wirklich das kausal geschlossene Weltbild in seinem usurpierenden Anspruch auf sämtliche Geistesgebiete gebrochen und in seine Grenzen zurückgewiesen worden ist, dann hat auch der psychologisch ablaufende, das heißt gleichfalls mit kausaler Zwangsläufigkeit arbeitende Roman seine Glaubwürdigkeit verloren und die Evidenz, die Einsichtigkeit seiner Charaktere und Schicksale beruht nicht mehr auf nachmeßbaren psychologischen Qualitäten, sondern auf rein providentiellen, akausalen und im Hintergrund bleibenden, aus dem Hintergrund wirkenden Kräften . . . die Dichtung . . . ist existentiell geworden⁹.<

Die Dichtung ist existentiell geworden. G. BENN, auf den sich E. Langgässer mehrfach zustimmend bezieht, auch wenn sie ihm Befangenheit in den ›zwangsläufigen Ablauf zerebraler Vorgänge‹¹⁰ vorwirft, definiert den Begriff im *Roman des Phänotyp*:

›Existentiell — das neue Wort, das seit einigen Jahren da ist und entschieden der bemerkenswerteste Ausdruck einer inneren Verwandlung ist. Er zieht das Schwergewicht des Ichs vom Psychologisch=Kasuistischen ins Arthafte . . . Er verringert das Individuum um sein Peripheres und gewinnt ihm Gewicht, Schwere, Eindringlichkeit hinzu¹¹.<

⁷ H. BROCH, *Die Schuldlosen*, Zürich (Neuauf.) 1954, S. 360.

⁸ E. LANGGÄSSER, *Die Christliche Wirklichkeit und ihre dichterische Darstellung in: Geist in den Sinnen behaust*, Mainz 1951, S. 169.

⁹ Dies., *Grenzen und Möglichkeiten Christlicher Dichtung, Geist in den Sinnen behaust*, S. 152 f.

¹⁰ Wie 2, S. 175.

¹¹ G. BENN, *Ges. Werke* (Hg. D. Wellershoff), Bd. II Prosa und Szenen, Wiesbaden 1958, S. 154.

3. Ausgangspositionen: Christentum und Nihilismus

Von den Inhalten her stehen dieser modernen und aus moderner Bewußtseinslage entstandenen Dichtung verschiedene Positionen zur Verfügung, die die Gegenwart scharf herausgearbeitet hat. Die Alternative ›Gott oder das Nichts, Christentum oder Nihilismus‹¹² ist die zugespitzte Formulierung für die extremen weltanschaulichen Standpunkte, die da — auch vom Dichter — bezogen werden können.

Der literarische Nihilismus hat eine Geschichte, die mit Jean Pauls ›Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei‹¹³, beginnt, wo sich die Phantasie aber noch

› . . . im allerletzten Augenblick mit einem gewaltsamen Ruck aufatmend von dieser Versuchung (des Nichts) fortreißt und . . . zurückwandelt . . . in die vertraute, sinnvolle Gotteswelt‹¹⁴,

um bereits 1805 in den *Nachtwachen des Bonaventura*¹⁵ mit einer ›fast ausschließlichen Betonung des Vernichtglaubens‹ eine äußerste Verschärfung zu erreichen:

› . . . nur noch im Traum wagt der Unglückliche überhaupt, den Ewigen zu denken . . . und das Erwachen bringt dann das traurig-hoffnungslose Zurück-sinken in die Wüste eines zerstörten Glaubens‹¹⁶.

Die Stimmen aus der ›Wüste des zerstörten Glaubens‹ werden durch das ganze 19. Jahrhundert hindurch und im 20. bis zu A. CAMUS' *Sisyphos* immer wieder hörbar.

Gegen sie erheben sich die Vertreter des Christentums, eines erneuerten Christentums, das sich von der Liberalität des 19. Jahrhunderts distanziert:

›Aus dem Schutt und Wust einer gleicherweise bürgerlich romantisierenden, wie kritisch=analysierenden Sicht steigt mit den unverkennbaren Zügen der Urkirche und mit erschütternder Klarheit das gelebte Dogma hervor. An der unter uns wirkenden Realität des sakramentalen Fortlebens Christi zerbrechen Raum und Zeit . . .‹¹⁷

¹² H. E. HOLTHUSEN, *Der unbehaute Mensch*, München 31955, S. 33.

¹³ Jean Paul, *Sämtl. Werke*, Hist.=kritische Ausg., Hg. E. Berend, Weimar (1927 ff.).

¹⁴ W. REHM, *Experimentum Medietatis*, München 1947 (H. Rinn), S. 30.

¹⁵ Vgl. den berühmten Schluß der *Nachtwachen*: ›Und der Widerhall im Gebeinhaus ruft zum letzten Male — Nichts!‹ (*Die Nachtwachen des Bonaventura*, Heidelberg 1955, S. 160.)

¹⁶ W. REHM, a.a.O., S. 51.

¹⁷ E. LANGGÄSSER, *Die Christliche Wirklichkeit und ihre dichterische Darstellung*, in: *Geist in den Sinnen behaust*, S. 168.

Der neue Mysterienbegriff¹⁸ führt zu einem neuen bewußtseinsmäßigen Erleben der christlichen Wirklichkeit und zu der Forderung nach entsprechenden neuen dichterischen Mitteln zur Bewältigung dieser veränderten Wirklichkeit¹⁹.

Während A. MALRAUX schrieb:

›Es gibt nur eine Antwort auf das Problem der Bedingungen des Menschen: – den Katholizismus! Aber ich – ich glaube nicht an diese Antwort²⁰.‹

gab E. Langgässer im Lauf der Jahre diese Antwort in ihren Werken immer entschiedener. Dadurch ist der Standort der Dichterin gekennzeichnet, deren Lebenszeit mit der ersten Jahrhunderthälfte zusammenfällt (1899 bis 1950) – und das bestimmt ihre weltanschauliche Position innerhalb der Spannungen des modernen Bewußtseins und ihre dichterische Aussage, die für uns zum Organ – jedenfalls des katholischen – Weltverständnisses werden kann.

4. *Literarhistorische und geistesgeschichtliche Deszendenz: Der Renouveau Catholique*

In dieser Hinsicht ergibt sich bei E. Langgässer eine enge Verwandtschaft zum Schaffen jener französischen Dichter, die den literarischen Renouveau Catholique gebildet haben und unter der Fahne des modernen Katholizismus nicht nur eine militante Glaubenshaltung, sondern auch eine eigene Kunsttheorie vertraten²¹.

Der Renouveau Catholique ist eine christliche Erneuerungsbewegung, die sich in Frankreich seit der Jahrhundertwende aus einer Fülle einzelner Ten-

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Daß die Veränderungen nicht nur intellektuelle Konstruktionen sind, die einer Beschäftigung mit modernen physikalischen Theorien entspringen, sondern existentiell erfahren werden, zeigt z. B. ein Brief E. Langgässers von 1943, in dem sie den Eindruck der Christmette in einem Notsaal und die Predigt wiedergibt: Durch die Kriegsereignisse sei endgültig das ›bürgerliche Weihnachtsfest mit allem, was den Blick auf seinen wahren Charakter verdeckt . . . habe, in Trümmer gefallen‹, so daß ›wieder für Gott Platz‹ sei.

E. LANGGÄSSER, . . . *soviel berauschende Vergänglichkeit*, Briefe 1926–1950, Hamburg 1954, S. 118.

²⁰ Zit. bei: H. E. HOLTHUSEN, a.a.O., S. 33.

²¹ In diesem Abschnitt folgen wir den Darstellungen von H. WEINERT, Dichtung aus dem Glauben (= Hamburger Romanistische Studien, ²1956) – und dem davon angeregten Aufsatz von E. G. WINKLER, Dichtung aus dem Glauben, in: Dichtungen, Gestalten und Probleme, Nachlaß, Pfullingen 1956, S. 349 f.

denzen, wie z. B. der Anti-Renan-Bewegung, der critique de la science u. a. m., zur Überwindung des empiristischen Positivismus in der Wissenschaft und als Reaktion auf den Realismus und Naturalismus in der Literatur formte. Das Ziel war die nationale und geistige Wiedergeburt aus dem Schoß der katholischen Kirche, ein ›retour à l'absolu‹.

Die Bewegung trat zuerst und am erfolgreichsten auf dem Gebiet der Dichtung und Publizistik in Erscheinung und beeinflusste von hier aus auch die anderen europäischen Literaturen — in Deutschland in ausschlaggebender Weise Haltung und Hervorbringungen E. Langgässers. Ihre Affinität zu einigen bedeutenden Vertretern des Renouveau Catholique ist an ihren späteren Werken abzulesen und wird auch von ihr selbst brieflich betont:

›Sie haben natürlich recht, wenn Sie vermuten, daß mich die Franzosen stark beeindruckt haben, weniger aber Bernanos, den ich aufs tiefste verehere, ja liebe, sondern Claudel, den ich zwar nicht liebe, aber mir als unendlich verwandt empfinde . . . Und wenn irgendwo noch ein einheitliches Kulturbewußtsein in Europa vorhanden ist, dann vielleicht am ehesten bei den christlichen Dichtern²².‹

Darüber hinaus beweisen ihre Bemerkungen²³ zu dem kritischen Aufsatz E. G. WINKLERS²⁴ über den Renouveau Catholique, daß sie sich mit den Franzosen auch als einer literar- und geistesgeschichtlich faßbaren Gruppe auseinanderzusetzen und in dem Problem der Romanform, ›die nach Ursprung und Wesen spezifisch katholisch‹²⁵ ist, ihr ganz persönliches Problem gesehen hat²⁶.

Aufgrund dieser nachweislich engen Beziehungen dürfte es nicht überflüssig sein, die Kunsttheorie des Renouveau Catholique kurz zu skizzieren. Der literarische Renouveau Catholique postuliert vor allem eine enge Verbindung von christlicher Überzeugung und künstlerischer Form auf der Basis eines absoluten Kunstbegriffs:

›Es gilt als festgelegt, daß keine echte Kunst möglich ist, wenn sie nicht auf dem katholisch-theologischen Weltbild gegründet ist²⁷.‹

²² E. LANGGÄSSER, Briefe, S. 212.

²³ Dies., Grenzen und Möglichkeiten christlicher Dichtung, in: *Geist in den Sinnen behaust*, S. 151 f.

²⁴ Vgl. 2.

²⁵ E. G. WINKLER, a.a.O., S. 355.

²⁶ Daher kann auch der letzte Roman E. LANGGÄSSERS, *Märkische Atzonautenfahrt*, in der französischen Kritik folgendermaßen begrüßt werden: ›Il constitue enfin un document sur l'évolution actuelle du catholicisme allemand.‹ (G. PAULINE, *Etudes Germaniques*, 7. Jg. 1952, H. 1 [S. 75 f.], S. 76.)

²⁷ E. G. WINKLER, a.a.O., S. 350.

Die große areligiöse Dichtung wird durch den Begriff der irréligion nostalgique erklärt. Die neue Idee des Dichters, wie sie u. a. P. CLAUDEL, H. GHÉON, F. JAMMES, F. MAURIAC repräsentieren, bedingt daher »ein möglichst vollkommenes bewußtseinsmäßiges Leben innerhalb des katholisch-dogmatischen Glaubens«²⁸, aus dem allein die wahre puissance créatrice gewonnen werden kann. Sie vermag es erst, eine Wirklichkeit — réalité plus complète — zu bewältigen, die weit vielschichtiger gesehen wird als die flachere Welt des Realismus.

»Als Ideal schwebt Baumann eine dichterische Konzeption vor, wie er sie bei Dante, in der mittelalterlichen Tradition des christlichen Supranaturalismus bewundert: »Le surnaturalisme, bien loin de restreindre la compréhension du monde, en confirme l'énergie et la profondeur«²⁹.

Und P. CLAUDEL sieht sich

». . . parmi les écrivains dont le rôle est de refaire une imagination et une sensibilité catholiques, qui se sont desséchées depuis quatre siècles grâce au triomphe de la littérature purement laïque, dont nous voyons la suprême corruption«³⁰.

Dieser erneuerte Kampf um das Recht des Wunderbaren in der Poesie, der hier mit programmatischer Schärfe geführt wird, ist besonders im Hinblick darauf interessant, daß E. LANGGÄSSER im Proszenium, das dem Roman *Das Unauslöschliche Siegel* zunächst als eine Art Gebrauchsanweisung beigegeben war, den Stil ihres Buches ausdrücklich als »supranaturalistisch« bezeichnet.

»Die bereits erwähnten Begriffe ,réalité catholique', ,vérité totale', ,réalité mystique', . . . und ,supranaturalisme' haben für den Renouveau Catholique eine so zentrale und ethisch wie ästhetisch entscheidende Bedeutung, weil die hierunter verstandene Gestaltung des Übernatürlichen den Kern dieser Literatur darstellt. Der réalisme mystique ist die besondere und ureigene Leistung des Renouveau Catholique, sein unersetzbarer Beitrag zum Bild der zeitgenössischen französischen Literatur«³¹.

Nach Auffassung der modernen katholischen Literaturkritik kann der Romanschriftsteller zwei Wege beschreiten: den direkten Weg im apologetischen, heilverkündenden bzw. moralischen Roman, wobei allerdings die Gefahr der langweiligen Erbaulichkeit des Thesenromans auftaucht, oder den »indirekten«, »durch die Hölle gehenden« Weg, wobei die katho-

²⁸ Ebd. S. 351.

²⁹ H. WEINERT, a.a.O., S. 118.

³⁰ P. CLAUDEL an Jacques Rivière, Correspondance, zit. bei H. WEINERT, a.a.O., S. 52.

³¹ H. WEINERT, a.a.O., S. 119 f.

lischen Heilswahrheiten und das Erlösungsbedürfnis des Menschen auf dem Umweg über die Sünde, e contrario, erhärtet werden.

Dies ist der Weg, den z. B. F. MAURIAC gewählt hat; seinen Ausgangspunkt nennt FERNANDEZ die charakteristische »expérience de Mauriac«:

»Une anxiété ici-bas sans espoir... toutes possibilités épuisées si Dieu n'intervient pas³².«

Es ist auch der Weg E. Langgässers, die das Wort PASCALS für ihn anführen könnte:

»Qui veut faire l'ange fait la bête³³.«

Während P. CLAUDEL und H. GHÉON eine eigene, neue Form für das religiöse Drama gefunden haben, ist es F. MAURIAC zwar gelungen, die Problematik der religiösen Existenz in einen Roman moderner Seelenkunde zu übertragen, und G. BERNANOS stellte in *Sous le Soleil de Satan* einen Heiligen mit realistisch-psychologischen Mitteln dar — aber die »Romanform, die nach Ursprung und Wesen spezifisch katholisch ist«, war damit zweifelsohne noch nicht geschaffen. E. Langgässer versuchte, dem katholischen Drama P. CLAUDELS den katholischen Roman an die Seite zu stellen. Sie vergleicht selbst in einem Brief *Das Unauslöschliche Siegel*, in dem die Kritiker die Form des barocken Welttheaters³⁴ oder gar des Mysterienspiels³⁵ wiederzuerkennen glaubten, mit CLAUDELS »Großem Welttheater«³⁶, dem 1919 bis 1924 entstandenen Drama *Le Soulier de Satin, ou le pire n'est pas toujours sur*:

»... hier (im US) ist mit vollem Bewußtsein, sowohl die alte, psychologische Entwicklung wie die Gradlinigkeit der Handlung fallengelassen und durchbrochen worden; es handelt sich um einen Kosmos, der nicht linear, sondern dreidimensional empfunden ist; nämlich wie der »Seidenschuh« von Claudel³⁷.«

Die Briefstelle, ein Vorgriff auf die Zeit des Unauslöschlichen Siegels und die zu diesem Zeitpunkt voll entwickelten formalen Intentionen E. Langgässers, liefert uns noch einen Beweis für den Zusammenhang zwischen ihrer eigenen und der Dichtungstheorie und -praxis des Renouveau Catholique und führt uns zugleich zu unserem Ausgangspunkt zurück.

Der Kosmos, der »nicht linear, sondern dreidimensional empfunden ist«,

³² FERNANDEZ, zit. bei H. WEINERT, a.a.O., S. 91.

³³ PASCAL, zit. bei H. WEINERT, a.a.O., S. 88.

³⁴ C. MENCK, Das Unauslöschliche Siegel, in: FH, Jg. II 1947, H. 11, S. 1161.

³⁵ G. STORZ, Elisabeth Langgässer, in: Christliche Dichtung der Gegenwart (Hg. H. Friedmann u. O. Mann), Heidelberg 1955, S. 359 ff., vgl. S. 369.

³⁶ E. G. WINKLER, a.a.O., S. 353.

³⁷ E. LANGGÄSSER, Briefe, S. 153 f.

entspricht der *réalité plus complète*, die die französischen Dichter darstellen wollen; die einzelnen Mittel dieses supranaturalisme spiegeln als katholische Reaktion auf die ›moderne Welttotalität‹ die ›Struktur einer neuen Bewußtseinslage der menschlichen Welt‹ und sind, auf dem Höhepunkt ihres Schaffens, die besondere Antwort der Dichterin E. LANGGÄSSER auf die Forderung nach einer einerseits neuen, anderseits aber auch spezifisch katholischen Romanform³⁸.

5. Methodische Grundlage

Die methodische Grundlage für die folgenden Untersuchungen der dichterischen Formenwelt in den Prosawerken E. LANGGÄSSERS bildet der auf der 1. Deutschen Germanistentagung in München (September 1950) gehaltene Vortrag von H. O. BURGER: ›*Methodische Probleme der Interpretation*‹³⁹.

Für die Kunst wird hier ausdrücklich der ›Charakter der Weltschöpfung‹⁴⁰ festgehalten (›ein neuer Kosmos‹). Das Wort der Dichtung bestehe im ›Modus des Konjunktivs‹⁴¹. Der Dichter

›... schafft seine Welt des Als=ob. Diese macht den eigentlichen und mit der Gestalt identischen Gehalt der Dichtung als Poiesis aus. Darum richtet sich auch unsere Interpretation letztlich auf die Besonderheit der von der poetischen Einbildungskraft geschaffenen Welt‹⁴².

Der Dichter bedient sich besonderer

›... Konjunktionen oder Fügungen der poetischen Einbildungskraft ... (um) eine neue Welt als Spiegel des *hen kai pan* zu schaffen‹⁴³.

³⁸ Natürlich wird man sich hüten, viele — beispielsweise surrealistische — Stilzüge einfach im Sinne des *Renouveau Catholique* für ausschließliche Errungenschaften des religiösen Dichtwerks zu halten. Aber LEFÈVRES apodiktische Äußerungen: ›*L'art n'a pas de religion*‹ (zit. bei H. WEINERT, S. 23) und: ›*Le roman catholique n'existe pas*‹ (ebd.) verdienen auf jeden Fall den Widerspruch, daß eine Reihe von Formen alte christliche Tradition geworden ist und die noch zu untersuchenden neuen offenbar gerade dem religiösen Roman und seiner Weltschau *sub specie aeternitatis* besonders gut zu entsprechen scheinen. Freilich wird auch die vorliegende Arbeit diese Kontroverse nicht befriedigend lösen können, bei der es letzten Endes ja auch noch mehr als um dichtungskritische um eine weltanschauliche Stellungnahme geht.

³⁹ Publ. in: GRM, Neue Folge, Bd. I, 1950/51, S. 81 ff.

⁴⁰ Ebd. S. 83.

⁴¹ Ebd. S. 83.

⁴² Ebd. S. 84.

⁴³ Ebd. S. 84.

›In der Einbildungskraft, in der die Grenzen der Sinneswahrnehmungen und die Grenzen der Anschauungsformen Raum und Zeit (und ebenso Kausalität) aufgehoben werden, erscheinen auch die verschiedenen Bedeutungen eines Wortes nicht eigentlich als Nacheinander und Nebeneinander, sondern als Ineinander. Der Dichter bringt den vielfältigen Sinn ein und desselben Wortes gleichzeitig oder doch wie symphonisch zum Klingen.

Andererseits besitzt die Dichtung im Klang der Sprache eine Fülle von Möglichkeiten, die Begriffsschranke der Worte niederzulegen und selbst aus begrifflichen Gegensätzen eine höhere Einheit erstehen zu lassen . . .⁴⁴.

Zu diesen der formalen Seite der Dichtung⁴⁵ angehörigen Konjunktionen tritt als wichtigste Konjunktion oder Form der Ineinsbildung der realen Welt und der dichterischen Welt des Als-ob das Symbol oder Sinnbild:

›. . . ein poetisches Sinnbild haben wir nur vor uns, wenn in dem Gestaltgefüge ein Gehaltgefüge zur Darstellung kommt, ein Sinngefüge, Einheit einer Vielheit, Einheit von Gegensätzen. Seine eigene, in den Kategorien der anderen nicht unterzubringende Erfahrung, letztlich eine Erfahrung des unteilbaren Seins aus jeweils besonderer Perspektive, und sein eigenes Eingeschlossenensein, seine Grundhaltung im Leben, mindestens das Ideal, das er davon hat, spricht der Dichter auf diese Weise aus. Die Bedrängnis solcher Erfahrung, und die Kraft, sie ins Sinnbild zu bannen, macht ihn zum Dichter. Im Netz der Dichtung . . . sind dort die Knotenpunkte, wo er in mythischen Sinnbildern — und jede Metapher ist nach Vico ein kleiner Mythos — seine Vorstellung vom Sein des Seienden kündigt oder aber in mimischen Sinnbildern seine letztgültige Einstellung rollenhaft verkörpert . . . hier . . . fassen wir das Dichterische, auf das es der Interpretation ankommt, gleichsam in nuce⁴⁶.‹

Es leuchtet wohl ohne weiteres ein, daß die oben angedeutete Interpretationsmethode sich für die Werke einer Dichterin ganz besonders eignet, die schon im Zusammenhang mit ihrem ersten Roman (*Der Gang durch das Ried*, begonnen 1934) von ›einer neuen künstlerischen Art zu sehen‹⁴⁷ spricht und bei ihrem nächsten Werk (*Das Unauslöschliche Siegel*) bewußt die alte Romanform sprengt und die psychologische Kausalität als Gestaltungsprinzip verwirft, um an ihre Stelle ›rein providentielle, akausale und im Hintergrund bleibende . . . Kräfte‹ zu setzen. Hier muß die Erfassung des Metapherngeflechts, der Leitmotivik, der Assoziationsreihen, der Sinnbilder und des Symbolgefüges zum Schlüssel, ja vielleicht sogar zum einzig legitimen Schlüssel zu Dichtungen werden, die ihre Einheitlichkeit und

⁴⁴ Ebd. S. 85.

⁴⁵ Ebd. S. 86.

⁴⁶ Ebd. S. 86 f.

⁴⁷ E. LANGGÄSSER, Briefe, S. 60 f.

Kontinuität nur mehr diesen Formen in ihrer subtilen Verästelung verdanken⁴⁸.

Allerdings lassen sich die einzelnen Symbole bei E. Langgässer nicht in der gleichen Weise herausgreifen und isoliert betrachten, wie das L. RÖCKE in ihrer Arbeit über ›Die dichterischen Symbole bei Kurt Kluge‹ tun konnte⁴⁹. Bei unserer Dichterin stehen die Sinnbilder oft nicht ablösbar für sich da, sondern sie sind den Werken als Feinstruktur in Symbolketten unterlegt (was dem magischen oder symbolischen Zusammenhang aller Dinge in bezug auf eine höhere Bedeutungsebene entsprechen soll), oder sie stehen einander infolge der antinomischen Struktur des christlichen Weltbildes antithetisch gegenüber.

Die engen Verflechtungen⁵⁰ innerhalb der einzelnen Werke legen es nahe, jede Dichtung als ein Ganzes, als eine bestimmte Stufe in der Entwicklung der Dichterin auf dem Wege zur Darstellung der *réalité mystique* zu untersuchen und an den wiederkehrenden und späterhin variierten Symbolen die Wandlung ihrer Haltung, an der jeweiligen Art und Technik der Einflechtung der Sinnbilder in den Erzählkörper die Wandlung ihrer stilistischen Methoden zu beobachten.

⁴⁸ B. BLUME, Kreation und Element, in: Euphorion 1954, Bd. 48, H. 2, S. 71 ff.: ›... man mag es zuletzt erstaunlich finden, wie dieser Roman (US), dessen Handlung so sprunghaft ist und immer wieder abreißt, von einem Metapherngeflecht durchzogen ist, das sich als so einheitlich und innerlich zusammenhängend erweist, daß, auf dieser Ebene jedenfalls, der Eindruck einer ganz besonderen Dichte und Geschlossenheit entsteht‹ (S. 72).

⁴⁹ Diss. Erlangen 1951.

⁵⁰ Im folgenden wird noch darzustellen sein, daß die Verflechtung sich auch auf den formalen Charakter der poetischen Bauelemente erstreckt, dergestalt, daß nicht nur verschiedene Dinge abwechselnd als Metapher, als trockenes Leitwort, als Symbol oder als breitangelegtes Sinnbild etc. auftreten können, sondern auch das gleiche symbolisieren sollen. So verschwimmen die Grenzen der einzelnen Formen gegeneinander, und wir müssen es für unfruchtbar halten, diesen Untersuchungen einen Kanon orthodoxer lexikalischer Definitionen voranzustellen, der viele bei E. Langgässer verwendete Zwischenformen überginge.

I. PROSERPINA

Magisch=mythisches Lebensgefühl (1932)

Proserpina gehört mit *Triptychon des Teufels* und *Grenze: besetztes Gebiet* — alles 1932, jedoch bei verschiedenen Verlagen erschienen⁵¹ — zu den ersten Prosaveröffentlichungen der Dichterin. Da sich zunächst lange kein Verleger entschließen wollte, die Erzählung herauszugeben, für die E. LANGGÄSSER 1931 mit dem Literaturpreis des deutschen Staatsbürgerinnenverbandes ausgezeichnet worden war, hatte die Dichterin *Proserpina* »mit Anklängen an das kollektive ‚Unterbewußte‘ aufgeputzt«⁵²; der Neudruck von 1949 brachte dann die bis dahin ungedruckte Manuskript-Urfassung mit dem früher abgelehnten Untertitel »Eine Kindheitsmythe« an die Öffentlichkeit. Wir legen diese zweite Ausgabe unseren Ausführungen zugrunde, verzichten aber auf ausführlichere Darstellung alles dessen, was in den späteren Werken ausgereift wiederkehrt und dort besprochen wird.

Was für eine seltsame Welt die Dichterin auf dieser frühesten Stufe ihres Schaffens erlebte und gestalten wollte, zeigen uns verstreute briefliche Bemerkungen aus jener Zeit:

»Ich glaube, in der Dichtung muß es mehr die magisch=verlockende Gewalt der Natur sein, die den Menschen in ihren Schoß zieht«⁵³,

oder:

»das einfachste Wort ist ein magisches Siegel«⁵⁴.

Natur und Magie — zwischen diesen beiden Polen schwingt die stark autobiographische Erzählung⁵⁵, deren Stoff die früheste Lebensstufe der Dichterin behandelt und deren mythische Weltschau zugleich eine frühe Lebensstufe der Menschheit vor uns lebendig werden läßt.

Das Mythologische durchdringt die ganze Erzählung; die Heldin wird

⁵¹ Vgl. Bibliographie.

⁵² E. LANGGÄSSER, Briefe, S. 221.

⁵³ Ebd. S. 39 (über *Mithras*).

⁵⁴ Ebd. S. 49.

⁵⁵ Vgl. Briefe, S. 7.

auf die Gestalt der Unterweltgöttin Proserpina projiziert, welche zwischen der oberirdischen und der unterirdischen Welt, in die sie winters zur Strafe für begangene Schuld verbannt ist, hin und her gerissen wird. Das Kind mit dem Mythennamen hat aber auch mythologische Träume (8/9, 17 f.), die Eltern werden gleichfalls zu mythischen Gestalten (die Mutter, Ceres, als die Mutter und Hüterin des Herdes, der Vater auf speziellere Weise, indem er in der Phantasie des Kindes mit Pluto und dem Natternkönig des Märchens identisch wird [95]) — und die anderen Menschen, die in das Leben des Kindes treten: der Gärtnerbursche Jakob—Pan oder die Magd haben mythologische Analogien; selbst der Ziergarten vor dem Elternhaus ist ein ›Paradies für Tritonen und Dryaden‹ (12) — vor allem aber wird die Fabel an sich, die Entwicklung und Verirrung der kindlichen Psyche ganz mythologisch aufgefaßt als Analogie zu dem Hinabsteigen des ›Cereskindes‹ in die Unterwelt. In dieser mythologischen Projektion hat die Dichterin ein wirksames Symbol für die Absonderung des phantasiebegabten Kindes von dem ›Menschenreich‹ (72) gefunden, d. h. für die Entfernung und Entfremdung des Kindes von den Erwachsenen.

Dabei mischt sich in dieser Mythologisierung einer Kindergeschichte in sonderbarer und auch später in E. Langgässers Werken immer wieder zu beobachtender Weise das äußerlich=wissensmäßig, also intellektuell in das Werk hineingetragene Mythologische (die Namen; störend unverarbeitet besonders in Proserpinas erstem Traum die Dioskuren=Allegorie; im zweiten Traum die unpsychologische Vision der Kybele—Hekate [17] — u. a. m.) mit dem in der Dichtung selbst organisch entwickelten Mythischen, das am stärksten in einzelnen Naturbildern spürbar wird. Da gelingt es bisweilen, hinter einer mit genauen Details von Pflanzen= und Tiernamen ausgestatteten Schilderung die panischen Mächte in der Natur selbst dichterisch zu entbinden, so daß sich in solchen Bildern des hochsommerlichen Gartens, einer mittäglichen Landschaft dionysisches Lebensgefühl in ganz ursprünglichen, lyrischen Naturmythen ausspricht.

Die Entwicklung Proserpinas wird in lose aneinander gereihten Bildern erzählt; die meisten Begebenheiten, fast alles Spiele des Kindes, tragen sich im Garten zu — im Garten des Elternhauses oder in dem der verwachsenen alten Gärtnerin, die den Pan—Jakob beschäftigt; dazwischen stehen kleine Szenen im Haus; in die Spiele des Mädchens treten die Magd, der Gärtner, die alte Gärtnerin, und im wesentlichen nur zweimal die die Ordnungswelt verkörpernden Eltern.

Etwa in der Mitte der Erzählung versucht die Mutter, danach der Vater, das Kind über das Unrechte und Verbrecherische eines Zaubers zu belehren, den die Magd an dem Gärtnerburschen begangen hat. Aber es gelingt dem ordnenden Zureden des Vaters nur für einen Augenblick, Proserpina,

›gelöst in der Sprache, empor‹ (71) zu leiten, denn ›die frühe Bereitschaft zu sinken‹ (72) ist dem Kind schon allzusehr zur Gewohnheit geworden, als daß es die helle Vaterwelt nicht sofort wieder vertauschte mit der Unsichtbarkeit und Unhörbarkeit unter Blumen, Gräsern und Tieren, mit denen es so lange umgeht, bis ihm der Tod des Vaters Läuterung und Vergebung dieser magischen Verstrickung bringt.

Immer tiefer wird diese Verstrickung durch die verschiedensten Verführungen der Phantasie.

Die Mythengestalten der Träume verschmelzen dem Kind mit dem Geheimnis des Gartens, in dem es nicht den ›oberirdischen Teil der Natur‹ (16), nicht die Blüten und Früchte, sondern das Unterirdische, ›die Aussaat des Hades‹ (32) sucht und liebt. Die Natur wird Proserpina zur Pforte und zum Einfallstor der Unterwelt; bald ist sie nicht mehr Kind des Hauses, sondern ›Kind . . . der Unterwelt‹ (36).

Die Unterwelt — schon auf der ersten Seite der Erzählung wird das Wort genannt, und bald enthüllt sich die damit zunächst mythologisch umschriebene Sphäre als die ›unerlöste Natur⁵⁶‹, als der ›Kelch, der von Honig und Samen quillt‹ (12) und das Kind immer tiefer in sich saugt, ob es nun in wechselnden Spielen und Begegnungen den Kopf zwischen die Grottensteine preßt und sich ›Vogel, Reptil und Wassertier‹ (33) werden fühlt oder ob es sich dem Gärtner Pan überliefert, der seine Seele ›hinuntergräbt‹ in das ›Schattenreich‹ (37).

Denn zu den Hadesgestalten und Göttern seiner frühen Fieberträume, zu Pluto gleitet nun das Kind hinab wie an Wurzeln, wie an Baumstämmen (37).

Das Symbol des Abstiegs in die Unterwelt, in den Hades, an die Narbe der Welt (36), wird als Vorstellungsbereich durch die Worte absinken (7, 34, 36, 72), abstürzen (33), hinabgleiten (37), hinabgerissen werden (45) und eingegraben werden (37) umschrieben.

Proserpina vollzieht den magischen Übergang in die Unterwelt — oder in die damit gleichbedeutende Welt des Werdenden (32), des Keimenden in der Natur absichtlich. Das Unfertige, Madenhafte, das in Verwandlung begriffene Animalische gehört gleichzeitig der ›Schale des Todes‹ (32) und der Sphäre des Geschlechtlichen an (›Hier entsprang das Geschlecht — [32]); die Verbindung von beiden, Tod und Sexus, macht erst das Geheimnis dieser Unterwelt in der Natur und ihre Faszination für das Kind aus. Aus erotischem Antrieb entsendet der Gärtner seine kleine Freundin in die Unterwelt: sie soll ihm die Liebe der Magd gewinnen.

Der Mythos von Orpheus' Reise in die Unterwelt lagert sich an das sym-

⁵⁶ E. LANGGÄSSER, Briefe, S. 45.

bolische Absinken Proserpinas zum Hades an — Proserpina erscheint dabei zugleich als die Unterweltsgöttin, die dem Sänger die Gattin gewähren will, und als Orpheus selbst, der hinabsteigt, sie zu holen. Die Fabel ist hier nicht undichterisch, aber ohne Rücksicht auf logische Eindeutigkeit mythologisiert.

Eine andere Anreicherung der Vorstellung von der Unterwelt gibt das Motiv des Römerbodens, der Gedanke, daß die Geschichte sich eigentlich auf Römerboden zutrage und der Landmann, wenn er den Acker umgräbt, »den Spaten in den Schlaf der Legionäre« (7) stößt. Dieses Motiv findet sich in auffälliger Weise am Anfang und am Schluß der Erzählung und bildet dadurch eine Art Kreisfigur, wie die Dichterin sie auch bei anderen Erzählungen anzuwenden liebte (vgl. *Mercur*; auch der Roman *Gang durch das Ried* zeigt eine starke äußere Ähnlichkeit zwischen Anfang und Schluß, die dort allerdings die Funktion hat, die innere Veränderung um so stärker hervortreten zu lassen). Der Eindruck der magisch-mythischen Mächte, die unsichtbar über und unter der Erde walten, wird durch das Römerbodenmotiv verstärkt, nicht nur die Spuren der als Mythe erlebten Geschichte finden sich in Gestalt von Harnisch und Schild, Schale und Becher (7) noch in der Erde, sondern auch die Geister der Legionäre haben noch immer eine gewisse Mächtigkeit. Genauso wirken die Spuren der Vorzeit, »die kleinen Seemuscheln . . . winzige Versteinerungen und Ammonshörner« (15) als »Erinnerung an das uralte Meer, das einst diesen Boden bedeckt hatte« (15) und tragen bei zur Atmosphäre der Erzählung, deren magische Wirklichkeit jenseits der eindeutigen Alltagswirklichkeit ersteht.

Der magischen Welt versucht Proserpina zunächst teilhaft zu werden, indem sie den Silberdrachen, eine häßliche chinesische Puppe, »als Mittler, Pforte und offenen Mund der Unterirdischen« (26) zu ihrem Götzen macht, ihm dient und Opfer darbietet, bis dieses Symbol ihrer ersten Hingabe an die dunklen Mächte sogar in einem ihrer Träume das Lamm auf dem Weihwasserkesselchen verschlingen kann (31).

Die zweite Phase von Proserpinas Umgang mit dem Unterirdischen vollzieht sich nach ihrer Gesundung vor allem in dem Garten mit den Grottensteinen, die als Abbild des Hades »das Gedänge des Unfertigen und die Maskerade des Werdenden« (32) bergen. Jetzt gelangt das hinabsinkende Kind auf magischem Weg zur Vereinigung mit den chthonischen Mächten und verschwistert sich mit der Natur in jeglicher Gestalt, in der sie ihm im elterlichen Garten oder in dem anderen, hochsommerlichen der Gärtnerin begegnet, dessen Schilderung zu den besten lyrischen Stellen des Buches gehört. (Vgl. besonders S. 40: die Beschreibung der Blumen.)

Die dritte Phase von Proserpinas magischer Teilhabe an den unteren Mächten fällt in den Winter. Während sich die Natur im Zustand des Schweigens und der Erstarrung befindet, fällt dem Kind in einem leblosen

Gegenstand das Mittel zur magischen Beherrschung der schlafenden Dinge in die Hand. So gelangt es über die Verehrung des Magischen im Symbol des Silberdrachens und die magische Teilnehmerschaft an den Formen der Natur im Symbol des Niedersinkens in die untere Welt zuletzt zu einer magischen Herrschaft über die Dinge, in der sich Proserpinas Name als Königin der Unterwelt erfüllen kann.

Proserpina findet nämlich bei einem Adventsbesuch bei der alten Gärtnerin eine gläserne Murmel und bringt sie wie vom Meeresgrund eines Traumes (77 f.) mit herauf.

›In einer kristallinen Höhle, aus der keine Wiederkehr war, weil sie die flüchtenden Blicke an der glänzenden Rundung brach und weiter ins Innere führte, entsprangen opalblaue Flüsse, die sich kreisend ergossen, und zwischen ihnen ruhte, siderischen Bildern ähnlich, ein Zwillingspaar goldener Fische, die, reglos gekrümmt, in der Mitte der Ströme verharren‹ (77).

Die Kugel, an sich ein einfacher Gegenstand und jedem Leser aus der Kindheit vertraut, erhält in der Beschreibung schon durch den Kontrast zwischen der scheinbaren Bewegung: die Flüsse, die sich kreisend ergießen — und dem starren, festen Material der Murmel eine gewisse Spannung, die der Umsetzung ins Symbol zugute kommt.

›. . . (Proserpina) lauschte und fand den Weg zum Innenraum der Töne; er war nicht zu verfehlen . . . Kristalle der Oberwelt brachen und bildeten jählings die innere Höhle des Schweigens, den Ort, wo die goldenen Fische in der Mitte der Ströme verharren‹ (79).

Die kristallene Welt der verschneiten Landschaft wird identisch mit der in die Kugel gebannten Welt; um das Kind bildet sich eine ›innere Höhle des Schweigens‹ wie aus Schneekristallen, die jener abbildhaften Höhle gleicht, die die ›goldenen Fische‹ in der Mitte der Ströme umfängt.

›Proserpina sah und hörte, und beides war eins geworden: die gläserne Murmel und diese Wintererde, die sich geöffnet hatte — durchsichtig bis zum Grunde, wohin sich das Schweigen zurückzog‹ (80).

Das Symbol wird erst gestaltet, die Murmel mit den goldenen Fischen im Innern — dann ausdrücklich als solches bestätigt und benannt: ›beides war eins geworden: die gläserne Murmel und diese Wintererde‹. Die Kugel repräsentiert die ganze Erde, weist sogar auf den Kosmos hin; an späterer Stelle heißt es noch einmal: ›das zauberische Abbild der Erde‹ (89). Die Murmel ist jedoch Abbild der magisch=erstarrten, winterlichen Erde, die mit der Unterwelt das wichtigste Charakteristikum: die Lautlosigkeit (vgl. S. 23, 24, 77) gemeinsam hat. Die Sprachlosigkeit der magisch und zur unhörbaren Nymphe gewordenen Proserpina, das Schweigen der Fische

in der Kugel und das Schweigen der winterlichen Erde, das in der Kugel abgebildet ist, entsprechen einander.

Dieser unterweltlichen Stelle steht die apollinische Vaterwelt der Sprache gegenüber; der wesentlichste Versuch der Eltern, das Kind vor Unheil zu bewahren, ist ein Versuch, es durch die Sprache an das ›Menschenreich‹ (72) zu binden und zum Verzicht auf die Unhörbarkeit der Nymphe (79) und damit zum Verzicht auf die Magie überhaupt zu bringen. (Auch die Rettung am Schluß erfolgt durch Einsicht — und durch die Sprache.)

Gleichzeitig mit dem durchsichtigen Abbild der Erde, das Proserpina in der Murmel begreifen lernt, erschließt sich ihr die Märchenerzählung Jakobs vom Natternkönig, der wie Pluto im Erdinnern sitzt und unermeßliche Schätze demjenigen verspricht, der seinen Namen weiß. Der Natternkönig muß mit den Worten: ›Dein Reich ist angebrochen‹ (81) begrüßt werden und verschmilzt als eine Art negative Christusgestalt mit dem Herrscher der Unterwelt (85), der sich der winterlichen Erde bemächtigt hat. Dem Kind scheint es, als habe er ihm mit der Kugel seinen Namen ausgeliefert, so daß ihm nun die magische Herrschaft über die schlafenden Dinge zugefallen ist.

›Was nicht mehr Raupe heißt und noch nicht Schmetterling: die Puppe wurde im Winter Proserpinas liebstes Spielzeug . . . (sie) fand sie überall und rollte die Kugel nach ihr . . .‹ (85).

Die Vorstellung dieser Spiele Proserpinas scheint von gewissen Sprachassoziationen zumindest mitgetragen: die Doppelbedeutung des Wortes Puppe als Kinderspielzeug und naturkundlicher Terminus macht sich dabei geltend. Außerdem scheint die zitierte Stelle aber die magischen Handlungen des Kindes noch nicht real zu schildern, sondern erst im metaphorischen Bereich auszuprobieren: dies Rollen der Kugel bedeutet noch das gleiche wie das Suchen und Benennen der Formen, mit dem es in einem Atem ausgesprochen ist. Erst der nächste Abschnitt der Erzählung bringt das metaphorische Rollen der Kugel in die Wirklichkeit als sichtbares, magisches Spiel des Kindes⁵⁷.

Nun durchzieht die Murmel als magisches Werkzeug die Erzählung; zuerst spielt Proserpina zwischen den Grottensteinen mit ihr, dann dringt sie in den Keller ein, der ihr eigentlich verboten ist — die verschiedenen Örtlichkeiten und Gegenstände werden durch das Bild der rollenden Murmel miteinander verbunden; zuletzt findet das Kind, als es der Murmel nachläuft, eine alte Zeichnung des Vaters, ein Gastmahl darstellend, worauf

⁵⁷ Nicht nur in verschiedenen sprachlichen, sondern auch in unterschiedlichen Bildnuancen taucht die Kugel in der Erzählung auf: vgl. die Vision Proserpinas von der Tänzerin, die sich auf einer Kugel, auf der ›Weltkugel‹ bewegt (83).

nun Proserpina den Vater unter den Bacchanten als Natternkönig zu erkennen und in dem auf die Zeichnung geschriebenen Wort EVOE endgültig das magische Zauberwort zu besitzen glaubt. Damit ist ihr der Vater, bislang ›Sinnbild und Gleichnis des himmlischen Vaters‹ (97) plötzlich auch in ihre Hadeswelt herabgestürzt und in den sündhaften Kreis der Magie gebannt. So verwildert das Kind völlig; es kommt zu der Zerstörung der zweiten Puppe, die ihm die neue Magd geschenkt hat. Dieses Gegenbild des ›Silberdrachens‹ zerfetzt Proserpina in einer wüsten Orgie aus Zerstörungswut und sexueller Neugierde (vgl. S. 105 ff.)⁵⁸.

Zuletzt entgleitet Proserpina die Macht über die Dinge, die sie früher in ihrem willkürlichen Eingehen in den Schoß der Natur und mittels der Kugel bewiesen hatte. Glaubt der Gärtner noch, das Kind als ›Unterweltsgöttin‹ (113) magischen Zauber über die neue Aussaat des beginnenden Frühjahrs üben lassen zu können, so zeigt es sich doch bald, daß die üppigen Triebe, die auf Proserpinas Geheiß hervorschießen, nicht Frucht ansetzen und daß nur das Unkraut so beängstigend gedeiht, daß Jakob auf einen Gegenzauber verfällt. Auch Proserpina fühlt bei ihrer Flucht aus dem Garten, wie sich das pflanzliche Leben zuletzt gegen sie kehrt und sie zu umstricken droht. Doch in diesem Augenblick, als die Mächte des Unterirdischen ihr entgleiten und sich verselbständigen, treibt die Nachricht vom bevorstehenden Tod des Vaters das Mädchen nach Hause. Der Heimweg durch den unheimlichen abendlichen Garten gleicht einer Flucht nach vorn, einer Flucht aus dem Hades zurück an die obere Welt. Sie endet in der bergenden Sphäre des Hauses, als Proserpina die Worte vernimmt, ›die mit den Sterbenden gehen:

»Erkenne, o Herr, dein Geschöpf, das nicht von fremden Göttern, sondern einzig von dir, dem wahren lebendigen Gott, erschaffen wurde . . .« (130 f.).

Während vormals in der Phantasie des Kindes die Symbole des Lichts sich mit ihrem Gegenteil vermischten, dem Lamm der Silberdrache entgegentrat, die Mondsichelmadonna auf der Raffaelreproduktion mit der Hekategestalt zusammenfloß (17), und sogar der Vater mit dem Pluto-Natternkönig identisch wurde, umfängt am Ende der Erzählung der bergende Raum der Sprache das Kind, das seine Schuld fühlt:

»Nun gab es keinen Weg mehr als den, der mitten durch die . . . Todesschlucht führte« (125).

⁵⁸ Diese Szene, in der das Kind ›unter kleinen Schreien‹ (105) die Puppe zerschneidet, ist typisch für die Darstellung perverser Sexualität, wie wir sie ausführlich in *Mars* (s. u.), aber auch noch in den Romanen finden (vgl. das Hortense-Suzette-Kapitel des US).

Die Gebetsworte und die Verzeihung des Vaters für ihr magisches Treiben nehmen Proserpina wieder in das Menschenreich auf:

». . . ihre schwachen Hände rührten Gottes Allmacht nicht an — das große Geheimnis des Lebens war nicht in der Wurzel beschlossen; es kreiste wie Saft in den Bäumen und Abgrund und Höhe war gleich« (132).

In diesem letzten Symbol des Baumes, der bisher nur von der Dryas bewohnt schien und tauglich, daß das Kind an ihm hinabgleite in die Unterwelt, zeigt sich die Möglichkeit der Erlösung im Sinnbild: so wie der Saft in den Ästen und in den Wurzeln kreist, kann auch die Gnade Gottes Oben und Unten erreichen und eines in das andere verwandeln. So kann das hinabgleitende Kind jenseits doch wieder im Bereich der Gnade, im Bereich der Sprache anlangen, deren Würde durch das Gebet gesichert ist.

Beherrscht nun die Heimkehr in die Nachsommerwelt des Vaters zwar das Ende der Erzählung, so wird die Geschichte als solche doch von den eindrucksvollen Bildern der Gärten als Abbilder der unteren Welt, vom Symbol des Silberdrachens und der gläsernen Murmel, von den magischen Spielen mit der Natur und den Dingen und von der magischen Übung des Sinkens bestimmt.

Die einzelnen Motive und Symbole der Geschichte kehren in den späteren Werken wieder: Garten, Kugel⁵⁹, Römerboden, Vorzeitenmeer, Mond-sichelmadonna — aber die Akzente fallen anders. So wird aus einem bloßen Kontrastmotiv wie der Mondsichelmadonna, die in *Proserpina* künstlich in die Erzählung eingeführt ist, um ein christliches Gegenlicht zu setzen, ein zentrales Symbol des letzten Romans *Märkische Argonautenfahrt*.

Ebenso begegnen wir später den formalen Eigenarten⁶⁰ dieser frühen Erzählung wieder, die noch einmal zusammengefaßt werden sollen:

⁵⁹ L. RINSER hat bereits bemerkt, daß man am Kugelsymbol, wie es in den verschiedenen Werken E. Langgässers variiert wird, die ganze Entwicklung der Dichterin ablesen könne (L. RINSER, Magische Argonautenfahrt, in: Der Monat, III. Dez. 1950, H. 27, S. 301).

⁶⁰ Zu den formalen Eigentümlichkeiten der Geschichte *Proserpina* gehört auch die sonderbare Stilunsicherheit, die sich sogar in den Spätwerken E. Langgässers noch bisweilen findet. So stehen unbegründbare Inversionen: »und weckte der Erinnerungen viele« (7) neben sehr dichterischen Prägnanzen: »Man stieß den Spaten in den Schlaf der Legionäre: (7), deren Bildhaftigkeit allerdings nicht selten durch undisziplinierte Häufung von einander widersprechenden Bildern aufgelöst wird. Das ist auch hier der Fall, wenn in die Grundvorstellung des Landmanns, der den Spaten führt und dabei auf die Römerspuren stößt, die inkongruente Vorstellung einbricht: »und (man) hob . . . Schale und Becher, an der jungfräulich geschweiften Hüfte empor« (7). Eine andere Art von Unsicherheit verrät sich in solchen Wendungen: ». . . während unendlicher Regen auf kleine eingesunkene Gräber herniederrauschte, die ein trauern-der Mädchenengel mit aufgestützter Wange hütete« (20). Hier entartet das Bild zum Abziehbild.

Symbolische Projektion der Handlung auf ein mythisches Schema bzw.
Transparenz des Handlungsträgers auf eine vorgegebene Figur,
Kristallisationstendenz der zentralen Symbole, an die sich neue Motive
anfügen lassen,
latente Präsenz der Symbole in verschiedenen Vorstellungsbereichen und
Assoziationsbahnen,
Übernahme eines Symbols in sprachliche Variationen, z. B. als Metapher;
dadurch Steigerung der latenten Wirkung der Symbole,
Bildung antithetischer Symbole und Zusammenfall der Antithesen in
einem transzendenten Fluchtpunkt.

II. TRIPTYCHON DES TEUFELS

Ausbildung der Realebene. Verschiedene Grade der Durchdringung von symbolischer und realer Schicht

Das *Triptychon des Teufels*, ›Ein Buch von dem Haß, dem Börsenspiel und der Unzucht‹, sollte ursprünglich aus den Erzählungen *Mars*, *Merkur* und *Mithras* bestehen⁶¹, statt dessen wurde dann als dritte Erzählung *Venus* abgedruckt, als das Buch 1932 bei Wolfgang Jess in Dresden erschien. Die Geschichten beschwören nicht mehr die magisch=mythische Kindheitswelt der Dichterin herauf, sondern stellen ein anderes Grunderlebnis dar: die Besatzungs= und Inflationszeiten nach dem Ersten Weltkrieg im Rheingebiet.

Die erste und die dritte Erzählung, *Mars* und *Venus*, zeigen dabei eine von *Merkur* deutlich unterschiedene Stilhaltung.

Im Gegensatz zu *Proserpina*, wo jede Berührung mit einem realen Vorgang oder wirklichen Gegenstand nur die Brücke schlägt in die magische Welt der Psyche eines Kindes, dessen Handlungen mit den symbolischen Gesten mythischer Gestalten vergleichbar sind, zeigt sich in einzelnen Handlungspartien von *Mars* und *Venus* ein Realismus, der Kraßheiten keineswegs meidet⁶².

Wenn dennoch auch die Erzählungen des Triptychons symbolisch überhöht sind, so beruht das nicht auf der symbolischen Transparenz der Handlungsträger in den Rahmengeschichten⁶³, sondern auf der ins Allgemeine, Symptomatische und Zeitkritische ausgeweiteten Bedeutung aller Vorfälle und auf dem Vermögen und der Absicht der Dichterin, hinter einer Gruppe von Menschen (die Soldaten in *Mars*, in *Venus* die Soldaten und die Dirnen) — ›das Haupt der Gottheit‹⁶⁴ sichtbar werden zu lassen, die jeder Erzählung den Namen gibt.

Die beiden Besatzungsgeschichten, *Mars* und *Venus*, sind auf einer Reihe

⁶¹ Vgl. E. LANGGÄSSER, Briefe, S. 43 (10. Dez. 1931).

⁶² Vgl. die Orgie der Wirtleute in *Mars* (S. 52 ff.).

⁶³ Zwar wird eine dünne mythologische Analogie zwischen dem Wirt=Mars und der Wirtin=Nike hergestellt, sie bleibt aber im konstruiert Emblematischen, so wenn von dem ›Gefieder der Wildgans‹ (55) ihrer Seele die Rede ist.

⁶⁴ E. LANGGÄSSER, Briefe, S. 177.

realistisch gesehener Ereignisse mit psychologisch einsichtigem Handlungsablauf aufgebaut. Aber diese Ereignisse werden in eine Atmosphäre der Zügellosigkeit und Grausamkeit getaucht, bis sie zum Gleichnis kriegsrischer und sexueller Zerstörungswut an sich werden.

In *Mars* kommt eine Einquartierung berittener französischer Offiziere in einen Gasthof — bezeichnenderweise ein säkularisiertes Kloster, dessen Kapelle nun als Vorratskammer dient, während die alten Klosterrezepte für Likör und Printengebäck immer noch die Grundlage des Wohlstands bilden. Das Mahl der Offiziere steigert sich bis zur Orgie, die die Wirtsleute zuletzt noch in ihren eigenen Räumen weiterführen und überbieten. Am Ende der Erzählung schleppt sich die Wirtin in die Kapelle, um dort ihr Kind zu gebären und unter dem Bild des heiligen Martin zu sterben. Die Symbolik dieser Kontraste: die Orgie im Gasthof — die stille, verlassene Kapelle etc. ist nur allzu deutlich herausgearbeitet.

Das Wirtshaus ›Zum Kappenkerl‹ ist ein großes Gebäude, ›das von dem Erdgeschoß bis unter den Boden zitterte, dröhnte und stampfte wie ein Pferd, das vor dem Reiter bebt‹ (15). Schon bei diesem Bild, das aus dem angesichts der bevorstehenden Einquartierung wortfeldmäßig und vorstellungsmäßig naheliegenden Bereich der Pferde entwickelt ist, deutet sich eine Art vergrößernder Optik an: Das ganze Haus bebt wie ein Pferd vor dem Reiter — so wird es zum Pferd der gewaltigen Kriegsgottheit selbst. Auch der Einzug der Soldaten, der Reiter und Pferde und tunesischen Burschen wird aus dieser Optik gestaltet. Es geschieht nämlich alles gleichzeitig (24) in einem einzigen Strudel martialischer Betriebsamkeit — ›ein Treiben des tollen Blutes erhitzter Knaben‹ (24). Es folgt der Wirtin

›das farbige Volk der Gemeinen nach und belud seine Weißbrotschnitten mit flüssiger Marmelade, die zwischen den kindischen Händen und von dem weißen Gebiß . . . heruntertropfte‹ (25).

Das farbige Volk der Gemeinen, das wie ein Mann ißt, dem von dem weißen Gebiß die Marmelade tropft, gibt eine Gruppenszene ab, bei der die Fülle der Gestalten expressionistisch in die Intensivierung einer einzigen Geste umgesetzt scheint — und die wird zum mimischen Sinnbild des Besatzungssoldaten.

Das gleiche Mittel der symbolischen Steigerung und Intensivierung durch die vereinheitlichende Optik kennzeichnet — abgeschwächt — auch verschiedene andere Szenen: den Höhepunkt der Erzählung *Mars*, als die Offiziere mit den Korkenfigürchen ›jene alte Vermählung von Tier und Mann . . . die in der Gestalt des Kentauren ihren Ausdruck gefunden hat‹ (37) in obszönem Spiel gefeiert haben und nun pervers und trunken mit den Nadelspitzen aufeinander losgehen. Oder die Szene in *Venus*, wo alle Soldaten

sich auf dem Ball der Lagerdirnen berauscht auf das Geflügel stürzen und sich dann, unter der Maske ihrer Stahlhelme, gemeinsam im Tanz zwischen den Dekorationen bewegen.

Die Motive zeigen besonders in *Mars* eine ziemliche Kohärenz: häufig ist von den Pferden metaphorisch (s. o.) oder im realistischen Sinn die Rede, topographisch heißt es: »zu den Ställen« etc.; dazu paßt die teils wirkliche, teils von der Wirtin halluzinierte Militärmusik; zu den Bildern der Zerstörung im kleinen (der Kratzer vom Käppirand am Spiegel) kommt die zugleich ganz realistische und symbolisch=bedeutsame Schilderung der Verheerung, die in dem Festsälchen angerichtet wird (45 f.), und diese wiederum gipfelt in der gegenseitigen lüsternen Zerfleischung der Wirtsleute am Schluß, die durch die aufgesetzten christlichen Gegenlichter nicht in ihrer Wirksamkeit beeinträchtigt wird. Das Böse — in *Proserpina* noch halb verhülltes magisches Spiel, wird in *Mars* und *Venus* zu einer Realität, deren Schilderung mit fanatischer Deutlichkeit geschieht.

III. TRIPTYCHON DES TEUFELS — MERKUR

Austauschbarkeit und symbolische Durchdringung von Figur und Realebene

Eine etwas andere und im Hinblick auf die späteren Romane E. Langgässers interessante Stilhaltung liegt bei der mittleren Novelle des *Triptychons*, der Erzählung ›Vom Börsenspiel‹, vor. Hier wird nicht nur ›hinter dem Gespinst der Erzählung‹ eine Macht sichtbar, die den Namen der Gottheit Mars oder Venus erhalten kann, sondern es gelingt auf viel echtere Weise als in *Proserpina* die Verschmelzung des Handlungsträgers mit einer Figur⁶⁵, mit Merkur, dem Totenführer und Gott der Kaufleute.

Die Erzählung bildet wieder eine Kreisfigur; sie beginnt mit dem Handlungsende, dem spurlosen Verschwinden eines Kaufherrn, ›geheimer Lenker von Banken, von Trusts und Syndikaten‹, dessen ›Spuren vergingen, durch Nachforschungen erweitert, wie Kreise auf einer Wasseroberfläche, die größer und heller werden‹ (59). Dieser Beginn wird am Ende wiederholt. Dazwischen berichtet die Erzählung, wie ›sein Dämon ihn fand und erfüllte‹ (67), d. h. wie sich die stufenweise Identifizierung des Kaufherrn mit Merkur vollzieht.

Sie beginnt im Karneval in einer Transvestitenbar, als dem Kaufherrn ein Bündel Gegenstände und Wertpapiere eines plötzlich sterbenden Holländers zufällt, der sich hier im gleichen Domino, wie ihn der Kaufherr selbst trägt und also gewissermaßen als sein Doppelgänger, mit ihm treffen sollte. Der Kaufherr untersucht die Hinterlassenschaft

›und hob, die er gesucht und schon gefühlt haben mußte, als er zum erstenmal darin geblättert hatte: sehr schöne, unendlich zarte und sparsam verzierte Fächerformen ans Licht. Das Holz, so dünn, daß es durchsichtig war, erinnerte ihn an Papier, an den geäderten Grund von wertvollen Banknoten, die aber unbeziffert und am Rande ornamentiert waren — dergestalt, daß sie den Eindruck unendlicher Tiefe machten, einer wunderbaren Leere, die spiralig in einen Trichter, der bodenlos sein mußte, führten . . . Je mehr der Kaufherr sich vertiefte, desto deutlicher traten Teile von kämpfenden Tieren hervor: Leopardenfüße, die zornig auf dem spitzen Leibesende gekrümmter Reptilien

⁶⁵ Vgl. E. AUERBACH, *Mimesis — Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern 1946, S. 77 f., zur Figuraldeutung.

standen . . . doch rückten sie weiter vom Auge ab, so ging, was eben erst Bestie war, ins Pflanzenhafte über, in den Kreislauf der Natur und des unbarmherzigen Lebens, das gebär und vernichtete, erhaben, sich selbst genug und schon wieder aufgehoben, wenn es ganz in Erscheinung trat (77 ff.).

Der Fund verleiht dem Kaufherrn Kenntnis und Einfluß auf den Geldmarkt, den er nun aus dem Hintergrund zu lenken beginnt, wobei seine geschickten Manipulationen den Zusammenbruch vieler Bankhäuser und Vermögen und dadurch zugleich manchen Selbstmord verursachen. Mit einer gespannten Feder, die er gleichfalls in den Taschen des toten Holländers gefunden und zum erstenmal verwendet hat, um dessen Tod festzuhalten, betritt er die Häuser der Toten, um den Aufgebahten die Feder vor Mund und Nase zu halten. Auch zeichnet er, was ihm den Ruf besonderer Pietät einträgt, ihre Gesichter ab, aber er entfernt zu Haus

›den Umriß des Menschlichen . . . und ließ nur . . . eine wunderliche Linie oder seltsam vertiefte Schatten stehen, die er in Blattornamente oder tierische Teile verwandelte, indem er sie als Gerippe sehr großgelappter Pflanzen, als Geweihe, Hörner, Adern, Gezügel und Flossen ansah (83).

Die Banknoten mit ihren stahlgestochenen Linien und die Totengesichter werden in der gleichen Weise beschrieben. Die Gesichter der Menschen, die wegen des Geldes gestorben sind, werden in der Konjunktion der gleichen Beschreibung sinnbildlich eins mit den Formen und Zeichen auf den Banknoten. Und alles hebt sich zuletzt im Kreislauf wieder auf: ›hier hebe sich die Erscheinung, indem sie, was bloß Ornament sei, zur Vollendung gesteigert habe, am deutlichsten wieder auf (68)⁶⁶. Die unendliche Tiefe dieser Ornamente ist uns bereits in der Schilderung von Proserpinas Marmor begegnet, sie kennzeichnet die gläserne Kugel in Belfontaines Garten (US) und die leere Spindel des Schneckenhauses, das Belfontaine wie die Tuba des Gerichtsenfels vor die Füße fällt, als sich der Umschwung von der Leere in die Gnadenfülle vollzieht. Hier jedoch bleiben die Formen leer; auch das ›Seufzen der Kreatur‹ ist nicht vernehmbar, das sich thematisch durch *Proserpina* zieht und in *Mars* zum brünstigen Aufschrei der vom Krieg vertierten Menschen steigert.

In *Proserpina* fand das mythologische Schema, das der Erzählung zugrunde lag, nur wenig Entsprechung in der realen Handlungsebene; in

⁶⁶ Das Motiv des Kreislaufs ist eine zentrale Vorstellung bei E. Langgässer (noch in *Märkische Argonautenfahrt* wird sie von Friedrich Am Ende vertreten) und stammt mutmaßlich aus ihrem Bachofenstudium. Vgl. J. J. BACHOFEN, *Der Mythos von Orient und Occident* (Hg. M. Schroeter), München 1956, S. 442: ›Die Vollendung jedes Daseins ist eine Rückkehr zu seinem Beginn . . . der Kreislauf, in welchem sich alles tellurische Leben ewig bewegt.‹

Merkur gelingt die Durchdringung der mythologischen Figur mit dem handelnden Protagonisten bis zur symbolischen Identität. Denn die mythische Zweideutigkeit, die Merkur zum Gott der Kaufleute und zum Totenführer macht, wird auf der Handlungsebene in der Gestalt des Kaufherrn zu einer sinnvollen Einheit, ja zu einer Interpretation des Mythos gemacht, wenn jener das Inflationsgeld durch fragwürdige Spekulationen in Umlauf bringt und dadurch die Menschen in Verderben und Tod reißt.

Der Kaufherr in *Merkur* stellt die Vorform einer später von E. Langgässer aus christlicher Perspektive verwendeten Stilfigur dar: der Identifizierung eines Menschen mit seinem Archetyp, wie sie in dem Aufsatz *Grenzen und Möglichkeiten christlicher Dichtung*⁶⁷ theoretisch begründet ist.

Sprachlich wird die Verschmelzung des Kaufherrn mit dem Gott, die sinnbildlich in den gleichen Formen der Banknoten und der Totengesichter gestaltet ist, zunächst nur angedeutet: ›Zunächst schien es fast einfach, den geflügelten Schritten zu folgen . . .‹ (59), um dann am Schluß der Erzählung bis zur völligen Identifizierung geführt zu werden: ›Es wollen ihn später Einige in Kanada als Leichenwäscher gesehen haben . . .‹ (87).

Dabei geht der reale Kaufherr zuletzt in die symbolische Gestalt des Gottes ein, dessen Maske er sich verbinden konnte. Die mythische Anonymität dieses Verschwindens ähnelt dem symbolischen Undeutlichwerden Aladins am Ende des Riedromans und der mystischen Auflösung von Belfontaines Identität am Schluß des *Unauslöschlichen Siegels*.

⁶⁷ In: *Geist in den Sinnen behaust*, S. 146 ff.

IV. GANG DURCH DAS RIED

Entwicklungsroman — Anfänge einer christlichen Geschehensdeutung in der Symbolik (1936)

Vier Jahre nach *Proserpina* und dem *Triptychon des Teufels* erschien 1936 der erste Roman E. LANGGÄSSERS *Der Gang durch das Ried*. Die Neuauflage 1953 änderte den Titel in *Gang durch das Ried*⁶⁸.

Der Roman stellt eine neue Stufe im Schaffen der Dichterin dar, was mit einer Wandlung ihrer religiösen Einstellung zusammenhängen dürfte⁶⁹. In einem Brief vom 1. Februar 1935 findet sich die Bemerkung:

»Heute hat die Vorfastenzeit angefangen — und fast ist ein innerer Jubel in mir, so mitgehen zu dürfen, so wirklich dies alles zu erleben . . . einmal, das erste Mal, seit ich mich eine Christin nenne⁷⁰!«

Der unmittelbare Ausdruck, den die Wandlung in der Lyrik der Dichterin finden sollte, ist ein Beweis für die enge Verbindung zwischen menschlicher und künstlerischer Sphäre bei ihr. Dort wird das Naturerlebnis, das in *Proserpina* noch völlige Eigenständigkeit beanspruchen konnte, in das christliche Weltbild eingeordnet⁷¹. Der »Kelch, der von Honig und Samen quillt« bekommt jetzt seinen Sinn als derjenige Teil der Schöpfung, der auf die Erlösung wartet, und was in *Proserpina* erst andeutungsweise als Gegenmotiv erschien — die Mondsichelmadonna —, wird nun als große Antithese aufgefaßt und im Gedicht besungen: Maria, rosa mystica, Gegenbild des Laubmanns, der alle panischen Kräfte in der Natur verkörpert. Die Natur spielt ihre große Rolle auch im Prosaschaffen der Dichterin wie vorher — aber sie wird nicht mehr als eigenständiges Labyrinth der chthonischen Mächte empfunden, sondern in dem Gegensatz zwischen gefallener Natur — Laubmann — und paradiesisch gebliebener Natur — Rose — erlebt.

Offenbar gilt schon für die Arbeit am Riedroman, was E. Langgässer später zu der Überarbeitung einiger Erzählungen⁷² äußert:

⁶⁸ Wir zitieren nach der 1953 (im Claassen Verlag / Hamburg) erschienenen 2. Auflage.

⁶⁹ E. Langgässer war katholisch getauft, ist also nie konvertiert. Es kann sich nur um eine Intensivierung ihrer Gläubigkeit handeln.

⁷⁰ E. LANGGÄSSER, Briefe, S. 62.

⁷¹ Vgl. hierzu den Brief vom 24. 11. 42 an Wilhelm Lehmann, Briefe, S. 107 f.

⁷² Erschienen in dem Band *Das Labyrinth*, vgl. Bibliographie.

›Ich habe unlustig, überdrüssig meiner alten Zauberkünste, daran gearbeitet, denn der Kreis der Magie ist ja nun wirklich abgeschlossen⁷³.‹

Jedenfalls ist im *Gang durch das Ried* das mythologische Schema aufgegeben. Die Gestalten werden nicht mehr auf Gottheiten projiziert — anstelle der Transparenz auf den Mythos findet sich eine andere Art von Beziehungen und Auswechselbarkeit innerhalb der Realebene. Die Personen sind dumpf, irdisch, wirklich — wie die Wirtsleute in *Mars*, aber durch ihre Schicksale, die im *Triptychon* ins Grausam=Ekelhafte verzerrt waren, um dahinter ›das Haupt der Gottheit‹ zu zeigen, läuft ein ganz neuartiger Symbolzusammenhang:

›Er ist doch eine sehr merkwürdige Sache, dieser Riedroman! Manchmal glaube ich, ihn nicht zu Ende schreiben zu können — dann wieder denke ich, das sei überhaupt nichts, was man mit Roman bezeichnet — oder eine neue künstlerische Art zu sehen bereite sich in mir vor. Ist es denn nicht seltsam: ein ‚Entwicklungsroman‘ ohne Psychologie? Menschen, die dargestellt und gebildet werden wie Naturgegenstände — aber mitten durch sie hindurch läuft der schmale Weg der Freiheit, und sie werden auf ihn hingedrängt, ohne es zu wissen . . .⁷⁴‹

Die neue Art zu sehen wirkt sich in einer besonderen Bildlichkeit und in neuen stilistischen Fügungen aus, an denen wir sie demonstrieren wollen.

1. Das beherrschende Sinnbild des ganzen Romans ist die Landschaft am Rhein mit dem Wasser, das von unten emporsteigt:

›. . . obwohl kein Wind ging, war es, als käme Geruch aus Südwesten, Geruch von der großen Wasserstraße . . . ›Da ist mein Haus . . . hier sind die Ställe, da sind die Äcker, ein paar Wiesen gehören auch noch dazu. Der Keller hat Grundwasser trotz der Dränage, da kannst du nichts ändern, so war es schon immer, und daß die besten Äcker im Frühjahr überschwemmt sind . . . wird immer so bleiben . . . Jetzt kriegt das Haus einen großen Riß, der geht von oben bis unten . . . Die Wand wird gestützt, du stemmst dich dagegen, du fühlst, wie's wo wackelt, du weißt nicht recht, wo . . . (es liegt) nicht am Haus, sondern liegt am Boden. Der Boden wackelt, das Haus wackelt mit —‹ (121 f.).

Der Altrhein mit seinen fast stehenden Nebenarmen, auf den der ›Held‹ Aladin in den ersten Kapiteln des Romans zustrebt, weil dort ›sein Brot für den Winter gebacken‹ wird (46) und weil er dort etwas — sich selbst — suchen muß, bestimmt die Landschaft. Die Unterwässerung der ganzen Gegend symbolisiert aber auch die Situation der Menschen, ihren hoff-

⁷³ Briefe, S. 177.

⁷⁴ E. LANGGÄSSER, Briefe, S. 60 f.

nungslosen wirtschaftlichen Niedergang im Verfall der alten agrarischen Lebensordnung und die Unterhöhlung ihres geistig=moralischen Ordnungs=gefüges⁷⁵.

Wenn Aladin am Ende des Romans, nach Lichtmeß, den Altrhein verläßt und durch das Ried dorthin geht, woher er zu Wintersbeginn gekommen ist, so zieht jetzt das Wasser ›wie ihm dünkte, rascher und klarer dahin‹ (294); die unlängst gekappten Weidenbäume stehen ›wie gefesselte Hexen‹ (294) am Ufer, und das Gras ›war von Wasserbändern durchzogen und durchknüpft von Sumpfdotterblumen‹ (294).

›Dieses wertlose Zeug, das die bösen Tage . . . überstanden und dabei sein rotes und weißes Gesicht nach oben gehalten hatte: dies war es, so wollte es Aladin dünken, um dessentwillen der Frühling sich hatte erbitten lassen, zu den Menschen zurückzukehren. Geduld? schien es leise sich selber und dem Himmel gesagt zu haben – und: Hoffnung! hatte das Licht ihm erwidert, als es sich wachsen fühlte, wachsen zwar hinter eisgrauen Wolken, doch mit welch sanfter Gewißheit und liebevoller Gewalt! Nun brannte es schon, denn was wollte es anders als – seiner Natur nach – brennen; und aus Licht und Feuchtigkeit: Grundwasser, Schmelze und leise laufendem Regen, erbaute sich wieder einmal die übrige Natur . . .‹ (295).

Zwischen diesen beiden Polen spielt die seelische Entwicklung des Romans, die in den zu Sinnbildern gesteigerten Landschaftsbildern am deutlichsten faßbar wird. Einmal ist es das Bild der Zerstörung, das sich dem verzweifelten Bauern in die Gedanken drängt: der unablässige Schaden, den das Wasser anrichtet, überflutete Äcker, der Riß am Haus⁷⁶ – zum andern ist es das Bild der nach der Jahreswende aus Licht und Wasser⁷⁷ durch das Element der Hoffnung neu erbauten Natur, wie es Aladin erscheint, als er sich selbst wiedergefunden hat.

Die Zerrüttung der Zeit, die in der vom Grundwasser bedrohten Landschaft ihre sinnbildliche Entsprechung findet, wird in analoger Weise im Bild des verlassenen Lagers dargestellt, das genauso abgelöst von allem Menschlichen wie die Landschaft selbst mitten im Ried liegt. Es stellt die Kulisse für Aladins erstes und letztes Auftreten im Roman. Die Land-

⁷⁵ Einige Episoden des Romans dienen eigens der Illustrierung dieser Verhältnisse, z. B. 94 ff., 113 ff.

⁷⁶ Der Versuch, den Keller auszupumpen, kostet die Riedbäuerin zuletzt sogar das Leben. In ihren Todesvisionen reitet sie auf einem Pferd (M. ELIADE: das ›Begräbnis= tier par excellence‹) ins Jenseits. Vgl. dazu: M. ELIADE, Mythos der Ewigen Wiederkehr, Düsseldorf 1953, S. 100.

⁷⁷ Die Auffassung J. J. BACHOFENS von Licht und Wasser als Zeugungskomponenten im lunarischen System spielt im Riedroman eine nicht unbeträchtliche Rolle. E. Langgässer hatte bereits 1926 die Bekanntschaft mit dem Werk Bachofens gemacht und sich tief beeindruckt gezeigt (vgl. Briefe, S. 18). Vgl. zu ›Licht und Wasser‹: BACHOFEN, a.a.O., S. 134.

schaft, das Lager und der einsame Mann im vorwinterlichen Regen verschmelzen zu Beginn der Erzählung zu einem einzigen Bild der Hoffnungslosigkeit:

»Es nieselte langsam vom Himmel herunter, der Mann schlug den Kragen der Jacke hoch und rückte das Kappenschild noch tiefer in die Stirne. Auf den breiten Kasernenstraßen... wuchs dichtes, grünbraunes Gras, das jeden Schritt verschluckte und den Wandernden wesenlos wie eine Traumgestalt machte, die, wenn sie auch rufen würde, von niemand gehört werden könnte« (7).

Dieser Mann, der mit der in die Stirn gerückten Kappe beinahe gesichtslos in die Erzählung tritt, gehört mehr der ihn umgebenden Natur und den toten Dingen zu als der Menschenwelt; er ist nur ein wesenloses Phantom, wie er im trostlosen Regen zwischen den verlassenen Kasernen umhergeht, in denen noch die zerbrochenen Reste verdorbener und befleckter Geräte stehen — die »leere Schale« des Krieges (8):

»Die Wände standen schweisgsam um lauter Vergangenheit, trugen hier und dort einen schlecht vergipsten Haken und atmeten die Bläue der bröckelnden Leimfarbe aus. Sie waren eher klein als hoch und geräumig zu nennen und kamen doch dem Beschauer sehr groß und ferne vor — vielleicht, weil die Möbel fehlten, oder weil das Nacheinander so vieler Menschenleben, die hier eingedrungen waren, sich in ihnen gesammelt hatte« (8 f.).

Das zerstörte Lager aus Leere und Erinnerung (alles trug einen »mächtigen Namen: es hieß Erinnerung« [286]) — die leeren Räume, in denen eine namenlose anonyme Vergangenheit steht, versinnbildlichen den Zustand des Protagonisten, der, von persönlichen Zügen zunächst gänzlich entblößt, die Szenerie betritt. Er kommt, »halb Zigeuner und halb Soldat« (296) aus dem geistigen Niemandsland des Goddelauer Irrenhauses in das politische Niemandsland des Lagers, mit unklarer Identität und falschem Paß. Das alte romantische Mittel, Kinder (*Proserpina!*), Träumer oder Wahnsinnige⁷⁸ zu Trägern einer Handlung zu machen, die vom geheimnisvollen Wirken rational nicht faßbarer Mächte bestimmt wird, erfährt im *Gang durch das Ried* eine höchst eindringliche Variation, wenn die Gedächtnislosigkeit und geistige Diskontinuität Aladins zum Symbol der ganzen Zerfallsepoche wird.

Auch in Aladin steht, wie das Grundwasser unter der Ackerkrume, wie die zerbrochenen Reste im Lager, eine anonyme Vergangenheit. Sie wird nicht von der Erinnerung beherrscht und gegliedert, sondern taucht nur manchmal bruchstückhaft, von irgendeiner Assoziation

⁷⁸ Vgl. G. STORZ, a.a.O., S. 367.

ans Licht gerissen, auf und erschreckt den Verwirrten. Der aber will sich gar nicht erinnern. Er will die Vergangenheit eingraben und in die Erde absinken lassen, so wie ringsum im Land die Spuren der Vergangenheit in die Erde gesunken sind:

›Da liegen, zwei Schuhe tief, zerbeulte Konservendosen mit stinkendem Fleisch und Fischen, die schon vergoren sind, Patronentaschen, durchnäßt von der verwesenen Gallerte vergangener Embryonen, Zigarettenschachteln und leere Hülsen, die noch einmal hochgeschleudert und wieder verschluckt sein mögen. Fünf Schuhe tief stecken Silbermünzen aus den napoleonischen Kriegen. Sieben Schuhe tief blättern leise die fetten gelblichen Würmer zermürbte Schädeldecken erschossener Spanier, Schweden und deutscher Söldner um. Zwölf Schuhe tief ruhen Waffen und Schilde aus der eisernen Römerzeit und donnern dumpf in die Träume dieser ältesten Landschaft hinein . . . die Erde fraß immer weiter . . . und trank Bäche von Blut dazu, die sogleich durch den lockeren Sand der Wanderdünen hinunterflossen, welche das Meer hier zurückgelassen und mit Muschelwerk aufgefüllt hatte . . .‹ (12).

Dem Bild der vielen Erdschichten, in denen übereinander die Toten der verschiedenen historischen Epochen liegen, entsprechen die verschiedenen verschütteten Bewußtseinsschichten in Aladin selbst, den die ›wunderliche Magie der Namengebung so mächtig (überfiel), daß er fast mit Sicherheit wußte: die Inschrift auf seinem Paß mochte zwar die letzte sein, auf die er gelauteet habe, doch stünden wohl noch frühere, ihm unbekannte, dahinter, und ‚Jean=Marie Aladin‘ wäre nichts als eine Verkleidung, eine Schutzfarbe oder Schreckform, die er angenommen habe, um irgendeiner Verfolgung, die aus dem Boden stieg, auszuweichen‹ (15). Das Gefühl des Verfolgtseins entspringt dem Gefühl einer Schuld, die wechselnde, undeutliche Formen annimmt — und die Aladin so tief vergraben möchte wie die Erde ihre Toten. Dem Schuldgefühl versucht er zu entgehen, indem er sich nicht erinnert.

Aber bald blitzt es auf in einer Vision seines Vaters, der Metzger war und ›gern schlachtete‹ und mit dem sich Aladin trotz seiner Furcht vor dem ins Tiefenpsychologische transponierten Vaterbild auf geheimnisvolle Weise identisch fühlt — bald auch streift eine Ahnung seiner Schuld den Geistesgestörten, als er dem Spiel der Kinder zusieht, von denen eins ›tot‹ in der Sandkühle zusammensinkt (er schenkt ihm eine Münze, damit es nicht eher wieder aufsteht, als ›bis der Franzos‘ um die Ecke ist‹ (44) — bald wieder taucht die Schuld als Vision einer Katze aus den Furchen der Erde auf (158), erhebt sich gespenstig mausehaft (38, 280, 291, 309) oder erscheint in der Vision eines unwirklichen Menschenkindes (283).

Die Schuld wird im Roman niemals ausdrücklich geklärt. Nur anfangs ist einmal die Rede von einem kleinen Mädchen, das während einer Besatzungszeit des Lagers tot in einem Fuchsbau eingescharrt gefunden wurde,

›entsetzlich zugerichtet, du kannst dir denken, wieso. Am ärgsten sahen die Sohlen aus; es hatte keine Schuhe und mußte gejagt worden sein‹ (25). Aladins Schuld an diesem Verbrechen wird gelegentlich angedeutet — aber auch sofort wieder zugedeckt, ja Aladin selbst wird in Umkehrung der Situation bisweilen als das gejagte Tier gezeigt (147). Indem seine wirkliche Schuld verhüllt bleibt, wird sie symbolisch und damit stellvertretend für alles Unrecht, das in den ganzen Kriegszeiten unter so vielen wechselnden Besatzungen geschehen ist:

›Dies alles war Lager und ewige Kaserne, war Einquartierung und Grenzgebiet, auf dem Unrecht um Unrecht geschah‹ (52)

und kann auch am Ende — stellvertretend für alle andere Schuld gesühnt werden.

Das Vergessenwollen Aladins hängt also mit einer Schuld zusammen. Sich erinnern, würde heißen, sich auch der Schuld erinnern. Vergangenheit bedeutet zugleich Schuld — und die soll nicht aus der Erde aufsteigen, sondern mit den zerbrochenen Geräten und den Gebeinen der Toten im Lager verscharrt bleiben. Die Schuld soll unangerührt unten in der Erde bleiben, wo das Grundwasser steht, im Brunnen der Vergangenheit (215). Dieser Gedanke durchzieht leitmotivisch den Roman und ist zugleich sinnbildlich präsent im Bild der vom Grundwasser unterzogenen Landschaft oder im Bild des Lagers über den Erdschichten mit den Toten.

Die Entwicklung des Buches besteht darin, daß Aladin die Erinnerung wiedergewinnt, die er zuerst in der Erde verscharren will: ›Obacht! Komm hinter das Ganze, so kommst du hinter dich selbst! Er wollte ja gar nicht —‹ (121). Der Vorgang entfaltet sich in einer Symbolreihe, die nun aufgelöst werden soll.

Zu Beginn des Buches kauert Aladin in einer verlassenen Lagerbaracke, wo er die Nacht zubringt, und hat dort eine Traumvision:

›Dann fiel er in den Brunnen einer tiefen Bewußtlosigkeit. Sehr kühl und zugig war es dort unten, und die Ratten, die den trockenen Grund mit den grauweißen Flechten besiedelten, nagten unermüdlich das Mauerwerk an. Bald mußte ein Stein durchbrochen, die Mitte der Nacht zersägt sein. Schon war eine Spalte entstanden, durch welche ein feldgraues Tier den dünnen Körper zwängte, als wieder neuer Mörtel, Gieß, Staub darüberstürzte und die Ratten verschüttete‹ (38).

Das Wort ›Brunnen‹ wird zunächst als keineswegs unkonventionelle Metapher eingeführt: Brunnen der Bewußtlosigkeit, um schon im nächsten Satz volle bildliche Wirklichkeit zu erhalten, wenn der kühle, zugige Brunnen beschrieben wird, in dem die Ratten hausen. Dem Traum Aladins geht das Gespräch der beiden Arbeiter über das ermordete Mädchen voraus.

Aber erst aus dem Gesamtzusammenhang des Buches und den Abwandlungen und Verflechtungen, die das Motiv des feldgrauen Tiers und das Motiv des Eingrabens oder Zuschüttens erfährt, wird die Traumallegorie zu erschließen sein als Brunnen von Aladins Vergangenheit, und das Tierphantom, das ans Licht will und im letzten Moment noch einmal verschüttet wird, als Personifizierung der Schuld.

Die Traumvision setzt sich nach kurzem Aufwachen fort:

»Es war vollkommen still um den hockenden Mann in seinem Höhlengrab, den Embryo im Stein. Er bewegte den Mund und kaute die Eierschale, die ihm am Gaumen hing. Eine Weile darauf kam ihm vor, als hätte er Brot in den Händen und bräche es entzwei. Die Kruste, narbig und hart, war ringsum mit Schimmel bezogen; der Brosamen gleich darunter schien löcherig und rauh. Er hob es an die Augen und wußte: man hatte ihm würmiges Brot, einen großen Rist, zu essen gegeben, der gräulich wimmelte . . . er . . . bröckelte deshalb die oberste Schicht, hierauf die folgende ab, welche reinlicher, aber immer noch von Würmern durchzogen war. Die nächste schien etwas heller, als sei sie aus anderem Teig gemacht und auch freier von Ungeziefer, die übernächste desgleichen; es folgten einander die Schichten und klärten sich immer mehr, bis endlich die letzte hervorkam: weiß, strahlend und so fein, daß Aladin nicht wagte, sie mit den schmutzigen Fingern, dem Stoppelmund zu berühren, und indem er sie ansah, geblendet wurde, daß die Augen ihm übergingen . . .« (38 f.).

Als Aladin am folgenden Tag das Lager erkundet, findet er eine Wasser-röhre und einen Petroleumofen, neben dem eine Flasche mit einem kleinen Rest von Erdöl liegt:

». . . sie war schlecht verkorkt und floß, als sie Aladin anstieß, bis auf den Bodensatz aus. Er piffte durch die Zähne: Diebesgut . . . ein Rabenbrot für Elias; ein Linsentopf für den armen Mann in seiner Löwengrube . . . Nun würde er Erdöl kaufen, ein blankes Feuerchen machen. Oder wäre es möglich, die Flasche einfach ins Freie zu stellen, und Gott ließ Petroleum regnen? Es war nicht wahrscheinlich und lange her, daß Manna gefallen war. Manna . . . jetzt sah er das Traumbrot wieder und wußte, daß er nach Erdöl gehen und selber suchen müsse . . .« (40 f.).

Zuletzt versinkt der Geistesgestörte in Nachdenken über die halbverschütteten Wasserröhren, die er bei der Baracke entdeckt hat:

»Sie kamen, wie ihm scheinen wollte, weit aus dem Innern des Landes und führten, ich weiß nicht, wohin . . . Gut: aus dem Innern des Landes. Er ging in das Innere. Um Wasser zu holen. Nein, Erdöl. Das Wasser kam von selbst. Wo war seine Flasche? Da lag sie und hatte den Korken verloren . . . Dann zählte er an den Fingern ab, was er besorgen wollte: »Wasser . . .«, er schauderte, schüttelte sich und dachte an den Regen. »Brot . . .?«, »Würmerbrot!« sagte er zornig . . . Richtig . . . nur Erdöl und einen Korken dazu.

Ach, ein Korken war gut und verstopfte das Loch, aus dem die Gedanken rannen' (42 f.).

Während die drei ersten Kapitel im Lager spielen, leitet das Ende des dritten Kapitels zum Gang durch das Ried über, der Aladin zu jenem Hof am Altrhein führen soll, wo er sich selbst wiederfindet. Die Richtung wird durch eine Art Traumsinn bestimmt in einer Vision, die die bisher aufgenommenen Motive noch einmal verknüpft und auf die reale Ebene zurückführt:

›Wer suchte, der fand wohl — doch nichts, was ihm zur Nahrung dienen . . . könnte. Eingraben . . . ! Zuschütten . . . ! befahl sich der Mann, salutierte und stand stramm: zu Befehl. Er schulterte die Flasche, ging im Paradeschritt ab . . . Da hinten schloß sich das Totenfeld mit seinen steinernen Kammern; das Stumme, das Niegesagte, sank wie ein Zug Fische zum Wassergrund, wenn es kälter wird und die Decke vereist, wenn die Netze hereingeholt und geflickt, die Korken erneuert werden . . . Korken! Jetzt wußte er endlich, wo er ihn hernehmen sollte, wo sein Brot für den Winter gebacken würde, sein Feuerchen knackte und sprang. Er mußte zum Altrhein hinüber . . . zu den Höfen mit Fischpacht . . . die Netze. Wenn sie im Wasser nichts mehr zu suchen hatten, so fuhren sie durch das Trockene . . . und hatten ihn eingefangen, keine fette Schleie, ach nein, nur einen erbärmlichen Weißling, dem die Gräten schon durch die Seite stachen . . . und ein Leben war sicher zu kurz, um das Loch, das er suchte, zu finden . . . das Loch, das ein Ausgang war' (46 f.).

Die ausführlichen Zitate scheinen hier schon deshalb geboten, um zu zeigen, wie geschickt E. Langgässer, großenteils in der Form des Innenmonologs, aus dem Motiv der geistigen Gestörtheit des Helden einen surrealistischen, assoziativen Stil entwickelt, der ja in eben dieser Zerrissenheit Aladins noch realistisch begründet ist. Eine Assoziation bringt die andere hervor (z. B. bringt der Flaschenkorken Aladin auf die Schwimmkorken an den Fischnetzen) — alle erweisen sich als symbolkräftig und durchziehen sinntragend das weitere Handlungsgefüge als Schlüsselworte.

a) Die Phantomhaftigkeit Aladins versinnbildlicht sein einsamer Auszug aus dem Lager, das groteske Abmarschieren mit der leeren, geschulterten Flasche.

b) Das Würmerbrot der Traumvision ist besonders auffallend. In seinen vielen Schichten, die außen ekelhaft mit Würmern durchsetzt und schmutziggrau, innen aber immer feiner und heller sind, scheint eine Entsprechung zu den Vergangenheitsschichten der Erde vorzuliegen, die wir bereits zu dem Problem der Identität Aladins (die verschiedenen Namen des Passes) und zu den Schichten der Erinnerung in Beziehung gebracht haben. Tatsächlich taucht die Vision des Brotes bzw. die Erinnerung an die Vision mehrfach wieder auf, wenn Aladin auf Wesentliches in seiner Exi-

stenz hingewiesen wird⁷⁹ und sich seiner Identität und der tieferen Zusammenhänge seines Daseins bewußt zu werden beginnt⁸⁰.

Das Vordringen zu der reinen Schicht des Brotes ist in sich selbst bereits ein Symbol mit positivem Wertakzent. Wenn die Schichten des Brotes in Symbolzusammenhang mit den Erinnerungsschichten gesehen werden dürfen, dann gibt das Bild Aladins, der das Brot aufbricht und nach innen vordringt, den ersten Hinweis darauf, daß er sich hinter allem äußeren Vergessenwollen letztlich doch erinnern will.

c) Indem Aladin auf die reine, innere Brotschicht stößt, wird er geblendet, und die Augen gehen ihm über. Er bricht in Tränen aus. Es erweist sich als ein durchgehendes Motiv bei E. Langgässer, daß die Läuterung der Menschen oder jene blitzartigen Einsichten, die die Läuterung herbeiführen, von einem Tränenausbruch begleitet sind. Lächeln und Weinen sind mimische Sinnbilder von größter Bedeutung im Roman. Der etwas törichte Knecht des Riedbauern, der als eine Art Narrenfigur bisweilen Stupiditäten mit tieferer Bedeutung äußert, sagt am Schluß, daß eine unschuldig geweinte Träne und das grundlose Lachen eines Kindes die Erde entsühnen, wenn es zuvor darauf geregnet hat (287). So erklärt sich die entsöhnende Funktion des kleinen ›Lückenbüßers‹, eines immerzu lächelnden oder ebenso schnell weinenden Kindes, das Aladin liebgewinnt, in diesen mimischen Symbolen. In einer Szene, wo Aladin mit dem Kind Haschen spielt, wiederholt sich symbolisch die Versuchung, der der Mann bei dem Zigeunermädchen erlegen ist; der Kleine ist in Wiederholung jener Schuldsituation der Gejagte, und Aladin wird plötzlich unmotiviert ›der Mörder‹ genannt. Als er die jähe Versuchung, das Kind umzubringen, überwindet, sieht er es unter einem Tränenbach (160), während ringsum alles von Licht erfüllt ist. Die ganze Szene ist typisch für E. Langgässers Fähigkeit, aus einer unbedeutenden, realistisch eingeleiteten Situation (das Spiel) mit surrealistischen Mitteln (hier dem unmotivierten, stark akzentuierten Wort ›Mörder‹) eine symbolische Konstellation zu schaffen, in der sich metaphysische Entscheidungen abspielen können.

Die Tränen Aladins zeigen seine Läuterung an, die er in der Begegnung mit dem kleinen Lückenbüßer erfährt. Das Kind ›heilt‹ aber auch die anderen Personen des Romans (vgl. S. 85 f.) durch sein Lachen; desgleichen sind die Tränen der Magd Liesa (219) und der Dirne Laura (326) Zeichen einer Erschütterung, in der fremde und eigene Schuld abgewaschen und eingelöst wird⁸¹. Dabei stehen das Lachen und die Tränen in deut-

⁷⁹ Z. B. Ried, S. 180 (Szene im Erlenhofkeller).

⁸⁰ Z. B. des Problems der Verbindung von Erde und Schuld, S. 166, 290.

⁸¹ In einem Brief (Briefe, S. 75) bezeichnet E. Langgässer die Tränen Lauras als das ›Bad ihrer Wiedergeburt‹.

licher symbolischer Beziehung zu den kosmischen Mächten des Lichts und des Wassers, sie sind geradezu deren mimische Entsprechungen auf der menschlichen Ebene⁸².

d) Erdöl — Wasser — Brot. Das Wasser, das in der Röhre aus dem Innern des Landes kommt, steht genauso wie das Wasser in der Tiefe für etwas Gesuchtes, noch Verborgenes von guter oder auch bedrohlicher Bedeutung. Aber das Regenwasser ›kommt von selbst‹. Der Gedanke an den Regen verbindet sich für Aladin mit dem Bedürfnis nach Petroleum: er wünscht, Gott ließe Petroleum regnen wie einst Manna — und dieser Einfall stellt wieder die Beziehung zu dem Traumbrot her. Wasser kommt von selbst, Regen, Manna ebenfalls: sie werden geschenkt von der göttlichen Gnade. So läßt sich im Verlauf der ausweitenden Variationen, die das Symbol in wechselnden Zusammenhängen erfährt, in der strahlendweißen Schicht des Traumbrottes ein Gleichnis der göttlichen Gnade erkennen. Manna — Brot der Gnade, Abendmahlsbrot — Traumbrot. Auch die Worte, die in ganz realem Zusammenhang erst der kleine Lückenbüßer, dann die Dirne Laura, seine Mutter, zu Aladin sagt: ›Du kannst mehr als Brot essen‹ (160, 325), weisen auf einer ganz anderen stilistischen Ebene als der der Traumvisionen noch einmal auf das Brotmotiv hin, obwohl sie zunächst nur der Darstellung der Reaktionsgleichheit, also dem Beweis der Blutsverwandtschaft zwischen Laura und dem Kind zu dienen scheinen⁸³.

e) Erdöl — Flasche — Korken. Das Motiv des Erdöls, das über die Wunschassoziation, Gott solle Erdöl regnen lassen wie Manna, in Aladins Vorstellungsgewebe den Knotenpunkt zu dem Traumsymbol des Würmerbrots geliefert hat, gibt außerdem die Vorstellungsbasis ab für das Symbol der Flasche, in der das Erdöl aufbewahrt werden muß; die Flasche ihrerseits führt zu dem Gedanken an den Flaschenkorken. Und der verlorene Flaschenkorken wiederum bringt Aladin auf die Idee, daß bei den Fischpachthöfen am Altrhein Korken zu finden seien; er denkt ungenau an die Korkstückchen, mit denen die Fischer die Netze schwimmend halten (daraus wird dann die Überleitung in die Realebene gewonnen: der Weg zum Erlenhof am Altrhein). So sieht er plötzlich vor sich das Bild eines großen Fischzugs, der tief im Wasser, am Grund dahinzieht. Diese Vorstellung liegt auf der gleichen Ebene und hat den gleichen Aussagegehalt

⁸² ARTHUR FIBICHER, *Gang durch das Ried und Das unauslöschliche Siegel* (Diss. Freiburg/Schweiz 1958) stellt in seiner vergleichenden Aufbaustudie, die uns erst nach Fertigstellung dieses Manuskripts zugänglich wurde, den Zusammenhang in gleicher Weise dar (68 f.).

⁸³ Aladin stellt zwischen beiden die einzige äußere Verbindung her und entschütnt die Dirne, nachdem ihn das Kind entschütnt hat (›alles Gute geht rund‹ [321]).

wie das Motiv der Erdtiefe, in der die Toten und die Trümmerspuren der Zeiten ruhen. Im Sinnbild des Fischzugs wird daraus das ›Stumme, das Nievesagte‹ (46).

Doch da mit der Vorstellung der Erdtiefe, also der Tiefe überhaupt, der Wunsch verbunden ist, daß das ›Stumme, das Nievesagte‹ unten bleiben solle und ihn nicht verfolgen möge, schlägt der Gedanke an den Fischzug bei Aladin sofort in etwas Beängstigendes um. Die Vision des Fischzugs, zunächst mit der Hoffnung auf Nahrung und Geborgenheit verknüpft, entwickelt sich zu dem gegenläufigen Vorstellungsbild, daß die Fische eingefangen und ans Licht gezerzt werden — und nun überträgt Aladin die Rolle der Fische auf sich, er ist der ›erbärmliche Weißling‹, wird wiederum vom Jäger zum Gejagten und Beutetier (174) und versucht nun — vergeblich — dem Netz zu entkommen.

In dem Assoziationsgewebe Regen—Wasser—Manna—Brot—Erdöl—Flasche—Korken—Netz—Fischzug—Erdtiefe und seiner vielleicht bei aller surrealen Traumlogik doch sehr gekünstelten Symbolspielerei ist also eine doppelte Bedeutung angelegt: Wenn Aladin zum Altrhein wanderte, weil dort ›sein Brot für den Winter gebacken‹ wird (Traumbrot), und ›sein Feuerchen knackte und sprang‹ (Erdöl), so erwartet ihn zwar auf dem Erlenhof wirklich die Erfüllung dieser Lebensbedürfnisse, aber er wird auch eingefangen werden: von der Erinnerung, vom Bewußtsein seiner Identität — von der Gnade.

Interessant entwickelt der Stil E. LANGGÄSSERS die einzelnen Motive und Symbole aus einer relativ dünnen Realschicht (der Situation Aladins im verlassenen Lager mit den wenigen Gegenständen: Petroleumofen, Erdölflasche, Wasserleitung). Die Bausteine werden in der Vision durcheinandergeschüttelt und angereichert, aneinandergereiht und auseinanderentwickelt und in langen Assoziationsketten vorgetragen, deren einzelne Glieder untereinander auswechselbar sind. Manche Kritiker haben diese Technik abgelehnt⁸⁴, die Symbole aufgreift, nennt, und schnell wieder fallenläßt, ohne jedes einzelne voll und dinglich ausgeführt zu haben. Und doch scheint uns, besonders in der Begründung dieser ideenflüchtigen assoziativen Technik in der geistigen Zerrüttung des Protagonisten, die Dichterin damit ein sehr wirksames Kompositionsmittel zu benutzen, das imstande ist, poetische Konjunkturen zwischen der vordergründigen Realebene und der überrealen dichterischen Welt zu schaffen.

Abgesehen von der Auswechselbarkeit der Motive und Symbole untereinander als Stilmittel war E. Langgässer davon überzeugt, daß ›alles,

⁸⁴ H. BECHER, S. J., schreibt in einer Kritik der *Märkischen Argonautenfahrt* (›Elisabeth Langgässer‹, in: *Stimmen der Zeit*, 147. Bd., 76. Jg., H. 3 — Dez. 1950, S. 223 ff.): ›Die Menge ihrer Bilder ist wie ein Chaos‹ (S. 224).

was geschieht, einen realen Zusammenhang auf der symbolischen Ebene⁸⁵ hat — wir werden weiter unten diese eigentlich metaphysische Begründung ihrer Technik noch zu erörtern und in ihrer sinnbildlichen Anwendung zu beobachten haben.

Im Vorangegangenen waren wir bemüht, die einzelnen Glieder einer Symbolreihe aufzulösen, die von der Dichterin in den ersten Kapiteln des Riedromans geknüpft wird und sich durch den ganzen Roman zieht als sinnbildliche Entsprechung zu den inneren Vorgängen der Erinnerungshandlung, d. h. der psychologischen Entwicklung von Aladin verdrängter und wiedergefundener Identität und Schuld.

Aus der Reihe der einzelnen Symbole greifen wir noch einmal das Motiv der Erdölflasche heraus, dessen Verflechtung mit dem Brotkomplex (Petroleumregen — Himmelsbrot) einerseits und mit dem Fischzugkomplex (Flasche/Korken — Korken/Netze — Netze/Fische/Aladin) andererseits schon aufgewiesen wurde.

Da das Symbol der Erdölflasche außer in dem bereits dargestellten Zusammenhang noch weiter an hervorgehobener Stelle als eines der aussagegleichen Symbole für Aladins Erinnerung erscheint, soll seiner zweifachen Verwendung innerhalb der Erzählstruktur im folgenden nachgegangen werden.

Erdöl — Licht — Flasche. Das Erdöl speist die Lampe in Aladins Kammer auf dem Erlenhof, wo er als Knecht Unterschlupf gefunden hat. Dadurch wird es zum Symbol des Lichts an sich — und in übertragener Bedeutung besonders für das Licht aus ›Aladins Wunderlampe‹ (72, 158), an deren Vorhandensein der Lückenbüßer in seiner Bewunderung für die Kunststücke des Fremden glaubt. Damit ist auch der Symbolbezug von Aladins Namen fixiert. Später, als Aladin alle Zusammenhänge seines Lebens überblickt, heißt es:

›Wahrhaftig, Gott hatte das Erdöl entzündet, das er suchen gegangen war. Nun brannte Aladins Wunderlampe ganz dicht vor seiner Brust‹ (234).

So wird der positive Wertakzent der wiedergefundenen Erinnerung betont und zugleich die Erinnerung als dasjenige erwiesen, was Aladin am Anfang in seiner Gestörtheit fürchtet — und doch suchen will, als Voraussetzung für die Sühne und die Gnade Gottes⁸⁶.

⁸⁵ E. LANGGÄSSER, Briefe, S. 51 (1933).

⁸⁶ Im US ist das Problem der Erinnerung als theologisches Problem ebenso wesentlich wie im Riedroman; dort taucht es thesenhaft zugespitzt in der Unterhaltung zwischen Belfontaine und Möisinger auf: der Mensch ohne Erinnerung (und also ohne Reue) ist ein Phantom (s. u.).

Aus der Flasche wird ebenfalls ein diesmal sehr plastisches Sinnbild gewonnen. Aladin will seinem kleinen Freund ein Segelschiff in die Flasche basteln, das als ›geordnete Welt‹ (!) (205) hinter dem grünlichen Glas stehen soll. Das Schiff ist beinahe fertig, es muß nur noch mit den Fäden, die durch den Korken gezogen sind, der Mast aufgerichtet werden, dann wird das Schiff nicht mehr aus der Flasche gleiten können. Das Schiff wird zum Symbol für Aladins Erinnerung, die schon beinahe fertig in ihm wartet und nur noch von ihm akzeptiert werden will. Der Mann scheut sich, die Fäden anzuziehen. Erst im Verlauf der Szene mit der Magd Liesa, die ihn stellvertretend für ihren verschwundenen Geliebten, den ›Dodot aus Nantes‹ nehmen will, kommt er auf seinen eigenen Namen: Peter Schaffner. Während er also für einen anderen eintreten soll, findet er sich selbst, und entschließt sich plötzlich unter den Tränen Liesas, dem Mädchen alles, was ihm über sich einfällt, zu erzählen. Für diesen Entschluß steht das vorher verwendete Sinnbild des Brunnens; Aladin will nun seine Erinnerung aus dem Brunnen heraufwinden (215)⁸⁷ und eine Lebensbeichte ablegen. Die Erinnerungsvision aber, die er dem Mädchen mitzuteilen versucht, tritt ihm im Bild des Segelschiffes in der Glasflasche entgegen. Aladin springt plötzlich vom Bett auf wie ein ›flößender Riese‹, der ›bis zu den Hüften im Strom‹ stand (213)⁸⁸ — denn:

›die Flasche und das Segelschiff drinnen wurden in Aladins Augen größer und wichtiger als die Lust seiner Lenden, als sein Hirn, das nach Erinnerung suchte und sie immer wieder, wie Land an das Meer, wenn das Blut, seine Flut, stieg, hergeben mußte. Dieses Segelschiff aber war außer Gefahr. Das stand hinter Glas, das war unberührbar, es war gerettetes Strandgut und gleichzeitig niemals verlorengegangen — wahrhaftig, es war sein Gedächtnis, an dem nicht ein Tüpfelchen fehlte . . . Er war entschlossen, die Erinnerung auszuhalten, die das Segelschiff auf dem Rücken trug‹ (213 f.).

›Peter Schaffner. Geboren? Im Ried . . . Nur seinen Namen und seine Schuld hatte er ganz gewiß und hatte beides in einem — so sicher, wie jemand, der ‚Adam‘ sagt, auch den Sündenfall mitbekommt. Nun stand er für niemand mehr außer sich selbst . . . Er beugte sich zärtlich auf das kühle, grünliche Glas hinunter . . . So verbrachte ein Mann den Rest dieser windigen, alles entwurzelnden Nacht mit seiner Vergangenheit‹ (221 ff.).

Das Sinnbild des Segelschiffes in der Flasche stellt die Unantastbarkeit des Gedächtnisses dar, das durch die bloße Bereitschaft Aladins, sich seiner

⁸⁷ Die Brunnenpassage (215) ist eine charakteristische Eigentümlichkeit E. Langgässers, die gerne ein Bild, eine Situation, eine Vision als Versatzstück wiederholt in die Erzählung einbaut mit deutlicher Beziehung auf die vorhergehende Stelle. (Vgl. z. B. in *Proserpina* die Szene im Zimmer der Magd — und die Erinnerung des Kindes an diese Szene.) Mit einem größeren erzählerischen Element wird auf diese Weise die gleiche beziehungstiftende Transparenz erzielt wie mit Leitworten.

⁸⁸ Metaphorische Variante des Wassersymbols.

eigenen Vergangenheit zu stellen, wiedergewonnen wird — genauso wie durch ein bloßes Anziehen der Fäden das Schiff in der Flasche vollendet ist.

In der anderen Hauptszene der Erinnerungshandlung findet Aladin dann in dem Geschwätz der Nähfrau Schlabbergretchen zu seinem Namen auch noch die fehlende Geschichte, und die vollendete Erkenntnis wird in dem oben angeführten Symbol der Wunderlampe als der anderen Ausfaltung des Erdölflaschenmotivs versinnbildlicht.

Damit erfüllt sich der tiefere Sinn von Aladins Aufenthalt auf dem Erlenhof, der scheinbar so zufällig begann, als sich der Geistesgestörte auf die Suche nach Brot, Licht und Feuer begab. Während er damals bestrebt war, nicht ›hinter sich selbst zu kommen‹, dünkt es ihn jetzt,

›daß kein andrer als er . . . (das Gespräch mit der Nähfrau) bis dahin getrieben hätte, wo das Licht der Lampe von selber anging, wie der Schein in den Kandelabern der Straßen, die von den Städten aus über Äcker, an Strömen vorüber und zwischen Wiesen mit buckligen Salweiden laufen . . . Er wollte den Weg und den ausgebreiteten Schein, unter welchem die Krume lebendig wird . . . durchwurzelt von zarten, aber kräftigen Fäserchen, die das Wasser nach oben führen. Wasser ist alles, dachte der Mann: Wasser zum Waschen, Wasser zum Trinken, Wasser, um sich darüberzubiegen und sein Spiegelbild auszuhalten. Nun sah er sich selbst mit verschwimmenden Rändern . . . als habe ihm jemand mitten ins Herz einen grauen Feldstein geworfen: dieser Stein war der Schlaf, der sein waches Bewußtsein hinunter zum Grunde nahm, während . . . auf der geglätteten Fläche die Träume darüberspielten . . .‹ (241).

Auch in diesem Zitat finden wir wieder die Vorstellungskombination von Licht (in der Wunderlampe, in den Kandelabern) und Wasser (die Ströme, das Grundwasser im Acker, und nach oben steigend wie im Brunnen der Vergangenheit), die das übergreifende Sinnbild der ganzen Landschaft bestimmt und sich in den mimischen Sinnbildern des Lächelns und Weinens wiederholt hatte.

Im Anschluß an die Vorstellung dieser imaginären Landschaft aus Lichtern und Wasser hat Aladin die Vision einer Welt unter Wasser, die sich zu einem Weltenbaum formt — ›man mochte ihn wohl auch »Erinnerung« nennen‹ (242) — ›doch fühlte er deutlich, daß jener Baum, ganz ähnlich wie die Algen das Brunnenwasser, auch diese größere Flut am Verfaulen gehindert hatte‹ (242). Aus dem Baum bildet sich das Gesicht des Irrenwärters aus Goddelau, der gottähnliche Züge bekommt, und zuletzt wird Aladin von einem Wirbel seiner Traumflut in die Höhe gesogen:

›Mund, Nase und Ohren füllten sich rasch mit dem unbarmherzigen Wasser, Aladin wußte: dies war sein Ende . . . Dann durchbrach er die Traumessfläche‹ (244).

Deutlich wird hier aus dem Bild des Wassers, das in Verbindung mit dem Lichtsymbol zunächst die imaginäre Landschaft konstituierte, eine visio-näre, gleichnishafte Darstellung der Taufe gemacht, die ja im mythologischen wie im theologischen Verständnis aufs engste mit der Sintflut und dem Tod Adams zusammenhängt⁸⁹. Damit ist auch die größtmögliche Abstraktion und Übertragung des Bildes erreicht.

Die halluzinierte Taufe (als vorweggenommenes Sterben des Christen und zugleich der Beginn seiner Zugehörigkeit zu Christus) steht genau an der Stelle im Roman, wo Aladin—Schaffner durch seinen Entschluß, den eigenen Namen und die Erinnerung auszuhalten, aus einem Phantomdasein wieder zur Wirklichkeit zurückfindet und dadurch eine Art Wiedergeburt — mit Namengebung — erfährt.

Das Wasser, das als Erinnerung im Brunnen stand und als Grundwasser im Ried eine ebenso verborgene Bedrohung darstellte wie die verleugnete Erinnerung in dem Menschen, der vor sich selbst auf der Flucht ist, und das doch, in den Halmen hochsteigend, zusammen mit dem Licht der länger werdenden Tage die Erneuerung der Natur bewirkt und dort eine Wandlung wie die des Menschen durch die Träne erreicht — es wird nun zuletzt auf die Taufe bezogen und damit in den christlichen Kosmos heimgeholt.

Die Erzählung, die dem Ariadnefaden der Symbole und Schlüsselworte folgt⁹⁰, ist auf eine verhaltene Weise Erleuchtungs- und Heilsgeschichte. Obwohl der Handlungsvordergrund fast durchwegs mit kraftvollem Realismus das Leben, Handeln, Denken und Sprechen der bauerlichen oder kleinbürgerlichen Personen wiedergibt⁹¹, werden die einzelnen Szenen häufig hintergründig⁹², ohne daß dabei allerdings der reale Vorgang aufgelöst und zersetzt würde, wie es in den späteren Werken geschehen kann.

2. Verhältnismäßig stark vom Handlungsvordergrund abgelöst, aber poetisch darum nicht weniger wirksam ist das Sinnbild des Domes, der auf dem gleichen Boden steht wie der Brunnen, aus dem Aladin bei der Magd Liesa seine Erinnerung emporwindet (216) und der ihn, noch wasserlos, im Lager umschloß, als er das Traumboot aufbrach (215). Als Aladin am Ende des Romans das Lager wieder betritt und den gewohnten Anblick der zerstörten Baracken vor sich hat, sieht er nicht mehr nur den Verfall vor sich, sondern

⁸⁹ Vgl. M. ELIADE, a.a.O., S. 89: »Die Taufe ist das Äquivalent eines rituellen Todes des alten Menschen, dem eine neue Geburt folgt. Auf der kosmischen Ebene hat die Taufe ihre Entsprechung in der Sintflut.«

⁹⁰ In der Speicherszene (156 ff.) deuten nur die Tiererscheinungen darauf hin, daß sich für Aladin die ursprüngliche Schuldsituation wiederholt.

⁹¹ Vgl. z. B. die Dialoge S. 87 ff., 116 ff., 258 ff. etc.

⁹² Z. B. die Unterweltszene im Keller des Erlenhofs, S. 176 ff.

›auf dem Grund seiner Seele und ihrer Erinnerungen auch jenes andere Reich: den Dombau von Worms, wo sich Taufbecken, Stufen und Schalen in ihm entfaltet hatten wie Blätter, die auseinanderzuschlagen: weich, zitternd und in der Mitte eine glänzende Tauperle tragend . . . Auch aus der Lava konnte Gott seine Dome bauen‹ (316 f.).

Diese Erinnerungsbilder suchen ihn unmittelbar vor der Begegnung mit der Dirne Laura heim und weisen dem Mädchen schon ihren Ort zu: ›Auch aus der Lava konnte Gott seine Dome bauen.‹ In der Szene mit der Nähfrau erfährt Aladin, daß der verschwundene Schaffner zuletzt vor dem Dom gesehen wurde, ehe er damals bei der Fremdenlegion untergetaucht ist (237). Dieser mehrfache Hinweis auf den Dom und die ausdrückliche Gegenüberstellung mit dem negativen Sinnbild des verlassenen Lagers in der Kennzeichnung ›jenes andere Reich‹, dazu die typische, etwas erzwungene Verbindung mit dem Brunnenmotiv, über den gleichen Boden, auf dem Dom und Brunnen stehen, unterstreichen die Bedeutung des Doms als wesentliches Sinnbild innerhalb des Romans⁹³.

Die eigentliche Ausfaltung des Bildes findet sich etwa in der Mitte der Erzählung. Vorher stehen die Speicherszene mit dem Lückenbüßer, wo die Jagd- und Mordsituation zugleich wiederholt und überwunden wurde, und jene wichtige Episode, in deren Verlauf die Demut und Liebe Liesas Aladin zuerst auf seinen wahren Namen Peter Schaffner kommen läßt. Nach der Domszene, die einen Wendepunkt der Erzählung konstituiert, gewinnt Aladin die volle Einsicht in alle Zusammenhänge seines Lebens: ›Er wollte nicht mehr vergessen‹ (212).

Auf einer Reise nach Worms geraten der Erlenhofbauer und Aladin plötzlich vor den Wormser Dom:

›. . . ein Menschenstrom spülte die beiden . . . gleichgültig gegen den Bordrand der schmalen, sauberen Straßen und warf sie zuletzt an den Dom. Sie sahen empor, als ob eine Faust ihnen unter das Kinn gestoßen, sie aufgerichtet hätte. Da war die Domwand, und hier waren sie — aber schon im nächsten Augenblick waren sie nicht mehr da. Weil sie nicht fassen konnten, was ihnen begegnete, wurden sie selber erfaßt. Wie eine Schimäre verschluckte sie das Unbegreifliche . . . Gnade! ein feines Messer fuhr Aladin zwischen die Rippen und bohrte sich in sein Herz. Tief innen rieselte es.

⁹³ A. FIBICHER faßt (a.a.O., S. 59) das Symbol des Doms als eine Variation des Brunnenmotivs auf. Das erklärt sich wohl aus dem methodisch etwas uneinsichtigen doppelten Ansatz der Arbeit, die einerseits die Zeitbehandlung beobachtet und andererseits sich mit der Symbolik beschäftigt. In den Ergebnissen berühren sich innerhalb dieses Ausschnitts Fibichers Ausführungen mit manchem hier Vorgelegtem. Aber Fibicher subsummiert die Symbole E. Langgässers unter die Begriffe Licht und Wasser und läßt dabei — z. B. im Dombild — die spezielle Technik, verschiedene eigenständige Bilder zu verbinden, unberücksichtigt, wenn er sie als bloße Variationen der zwei Hauptmotive auffaßt.

Nicht nachgeben. Nicht darauf hören. Hören und Wissen war eins. Der Dom sah herunter . . . Dann läutete er. Das war, als ob er sich selber aufhob, um sich noch einmal zu erbauen und alles, was jener Schall bedeckte, in seinen Leib zu verwandeln: die Häuser, welche sich dicht an seine Flanken drängten, ihre Seufzer, ihr Geschrei, ihre Flüche, ihre geheimen Laster; dann weiter draußen . . . das Ackerland . . . und jenes Land, das noch tiefer lag, von keiner Pflugschar berührt und dennoch mit Blut gesättigt, mit Schuld um Schuld beladen . . .

Nun waren Aladin und der Bauer mitten in diesem anderen Dom . . . es war sehr eng, viele Menschen, auch solche mit Vogelköpfen . . . drängten sich unruhig hinein« (148 f.).

Ein Löwe leckt Aladins Hand; das Zwielficht bildet hier einen Taufstein, dort eine Stufe. Taubenfüße werden sichtbar:

»Alles war innen und außen zugleich. Wer einen Pfeiler berührte, ertastete sein eigenes Gebein . . . Indessen wurde ein großer Reif in dem Domschiff zusammengeschlagen; er schien eine Krone zu werden . . . »Für wen, glaubst du, ist diese Krone bestimmt?« fragte der Bauer den Aladin . . . »Für einen wäre sie viel zu groß« . . . »und wer trägt sie dann?« »Nun — alle zusammen« . . . In diesem Augenblick bewegte sich die Krone; sie fuhr zusammen, umklammerte alles und preßte Menschen und Tiere in ihr metallenes Rund — gleichzeitig schossen die Tiergesichter, durch den furchtbaren Druck genötigt, aus dem umspannenden Reif. Aladin wurde als letzter in die Krone hineingestoßen . . . die Domglocke hatte ausgeläutet, Aladin fühlte nun erst, daß ihn der Bauer umklammerte — »das macht mich immer schwindlig, so in die Höhe zu sehen«, sagte der Erlenhöfer« (149 f.).

Die Mächtigkeit des Domerlebnisses der beiden Männer wird zuerst indirekt durch einen Darstellungstrick vermittelt: »ein Menschenstrom spülte die beiden . . . gegen den Bordrand«; die Menschen werden gesehen wie Treibholz in der Brandung, wie Partikelchen, die in unendlicher Verkleinerung hin und her getrieben werden. Der Menschenstrom wirft sie zuletzt gegen die Domwand. In der Perspektive, die den Menschen unendlich verkleinert, gewinnt der Dom ungeheure Größe, er nimmt solche Dimensionen an, daß die Blicke der beiden Männer, die emporsehen, »als ob eine Faust ihnen unter das Kinn gestoßen« hätte, gar nicht das ganze Bauwerk umfassen können, sondern nur ein Stück der Domwand treffen: »Da war die Domwand, und hier waren sie.« Der kameramäßige Optikwechsel erinnert an den bekannten Fotografeneffekt, der neben riesige Steine oder alte Bäume ein paar winzige Menschen stellt und bewirkt, daß die Männer gänzlich vor der Größe des Doms verschwinden: »aber schon im nächsten Augenblick waren sie nicht mehr da«.

Mit dem Gedanken des Bauern, »wie lange die Katholischen wohl daran gebaut haben mögen«, tritt zu der Dimension des Raumes noch die Dimension der Zeit und verleiht dem Dom, und mit dem Bauwerk auch der

Kirche als der Institution, die dahintersteht, eine durch Zeit und Raum ragende Mächtigkeit.

Auffallend sind die personifizierenden Wendungen: ›Der Dom sah herunter‹ u. a. m., die dem statischen Bauwerk Bewegungsfähigkeit, Energie, Dynamik zu verleihen scheinen und es zu einer Macht werden lassen, die alles rings umher ›in seinen Leib zu verwandeln‹ vermag, von den umliegenden Häusern bis zu den Äckern draußen, jenseits seiner Sichtweite, die er auch insgeheim beherrscht und sich zu eigen macht wie die Tiefe der Erde. Dabei scheut E. Langgässer allerdings auch vor diffusen Wendungen und Abstraktionen nicht zurück, die an die Ungegenständlichkeit vieler Sätze Rilkes erinnern: ›Er wartete nicht, weil er aus Warten erbaut war‹ oder ›Weil sie nicht fassen konnten, was ihnen begegnete, wurden sie selber erfaßt‹.

Dann läutet der Dom. Nicht ›es‹ läutet, oder der Glöckner — sondern der Dom selbst. Mit diesem Läuten, und, inhaltlich betrachtet, für die Dauer des Läutens, springt die Erzählung, die eben noch ein optisch nachvollziehbares Bild von großer Eindringlichkeit in der Domwand schuf, mühelos von der realen auf die surreale Ebene, ohne ein vermittelndes ›wie Aladin schien‹ und ohne irgendwelche anderen Verbindungsformeln. Die Perspektive ist nun die Aladins, psychologisch gesprochen sein Vorstellungsraum. Aber das Erlebnis wird nicht als Traum- oder Verwirrungszustand oder als Halluzination beschrieben, es soll die unmittelbare visionäre Realität des Mysteriums besitzen und vermitteln.

Das Sinnbild der Domwand leitet über zu einer vielgliedrigen allegorischen Bilddarstellung. Der Dom, der Fläche und Zeit in seinen Leib verwandelt und insofern eine Darstellung des Kosmos ist (wie in der mittelalterlichen Auffassung), umschließt eine ungeheure Menschenmenge, ›auch solche mit Vogelköpfen, und manche, deren Körper in einen Pferdeleib überging‹ — also auch Dämonen haben sich unter die Menschen gemischt, wie sich in der mittelalterlichen Plastik Tiergeschöpfe unter den Füßen der Heiligen krümmen⁹⁴.

Im Dominnern drängt sich die christliche Gemeinde; hier wird das Gericht vollzogen: die metallene Krone preßt die Tiergesichter heraus und läßt als letzten — Aladin ein. Die Krone ist ›für alle‹ bestimmt, das heißt für die *ecclesia orans*, die ›Gemeinde der Heiligen‹. Indem die Krone der göttlichen Gnade die Gemeinde umspannt und die verworfenen Tiergesichter ausschließt, enthüllt sich der Dom als Sinnbild des Corpus

⁹⁴ Die Fasziniertheit der Dichterin durch das Nebeneinander von Dämonischem und Sakralem, die auch im Kirchgang des Pfarrers im US spürbar wird, zeigt sich besonders deutlich in einem Brief (S. 27) über Krippengestaltung (1929): ›ein Wald von Dämonen, der um die Krippe lodert!‹.

Christi mysticum, des mystischen Leibes Christi, dessen Glieder alle Gläubigen aller Zeiten bilden. Eine andere Erzählung E. Langgässers schließt ebenfalls mit diesem Symbol: »mit dem Erlebnis aller dichterischen und historischen Zusammenhänge in dem mystischen Leibe Christi, dessen Symbol der Dom« ist⁹⁵, und weitere Briefstellen verraten die Bedeutung, die gerade dieses Dogma für sie hatte⁹⁶.

Das Zurückspringen von der surrealen zur vordergründigen Handlungsebene vollzieht sich wieder mit kühner Leichtigkeit: Die Krone, die sich um die Erwählten zusammengeschlossen hat, wird noch einmal von außen angeschlagen, und zugleich mit dem Ausklingen dieses Tones hören die Domglocken zu läuten auf. »Aladin fühlte nun erst, daß ihn der Bauer umklammerte« — die Empfindung verbindet sich mit dem visionären Erlebnis der engen Umklammerung durch den Reif, ebenso wie der Klangeindruck der Glocken mit einem Klangeindruck der surrealen Schicht in Verbindung gebracht wird. Der letzte Satz des Abschnitts schließt die Szene äußerlich ab und stellt das Bild der beiden Männer vor der Domwand wieder her: »das macht mich immer schwindlig, so in die Höhe zu sehen«. Mit dieser banalen Äußerung, in der sich eine metaphysische Zweideutigkeit verbirgt, mündet das allegorische Domerlebnis Aladins wieder in die Alltagswirklichkeit des Sichtbaren ein.

Das Sinnbild des Domes, mit der »für alle« bestimmten Krone als symbolische Darstellung des Corpus Christi mysticum ist im Zusammenhang mit dem parallel zur Erinnerungshandlung verlaufenden Motiv der Stellvertretung zu sehen. Was ansatzweise schon in der Vertauschbarkeit des Kaufherrn in *Mercur* mit dem Gott der Kaufleute und dem Totenführer vorlag, wird im Riedroman als Vorstellung sinnbildlich ausgestaltet: der Gedanke der Vertauschbarkeit der Personen als Mysten innerhalb der christlichen Sphäre aufgrund des Symbolcharakters, der den typologischen Figuren in bezug auf das Mysterium zukommt.

Die Figuren, die alle in den Leib des Doms verwandelt oder von dem Reif umschlossen werden, können in ihrer Gleichheit vor der überwirklichen Macht untereinander vertauscht werden; sie können, wie das Schlüsselwort im Riedroman lautet, füreinander einstehen.

Für die Handlung des Romans wird das Motiv der Stellvertretung, aus dem sich die Sühnehandlung ergibt, ebenso wie die Erinnerungshandlung in der geistigen Diskontinuität Aladins begründet.

Ein Bauer, der den Aladin auf seinem Wagen ein Stück weit vom Lager auf die Fischpachthöfe zu mitnimmt, souffliert ihm die Rolle des Lumpen-

⁹⁵ E. LANGGÄSSER, Briefe, S. 81.

⁹⁶ Ebd. S. 106.

müllerknechts, »der da früher in was verwickelt war« (52) und bei dem Erlenhöfer, dem Schwager des Lumpenmüllers, Zuflucht suchen könne. Dem Postboten gegenüber, der ihn zum Erlenhof fährt, gibt sich Aladin sofort für diesen Knecht aus und behauptet in seinem Wahnsinn, er müsse bei dem Bauern Erdöl suchen gehen, worin der Bote eine Anspielung auf die geheimnisvolle Wühlarbeit der »Querschläger« sieht, zu denen der Erlenhofbauer gehört. Dieser stellt Aladin dann auch wirklich in dem Glauben ein, daß er ein Vertrauensmann seines Schwagers sei. Als er etwas über Aladins Herkunft erfragen will, zieht sich der Zerrüttete wieder mit schlafwandlerischem Geschick und vagen Anspielungen aus der Situation. Er schwatzt davon, daß er auf Order von seinem Hauptmann warte, und brüllt plötzlich: »Strammstehen!«; als der Bauer unwillkürlich gehorcht, sagt Aladin zufrieden: »Seht Ihr, nun seid Ihr hereingefallen . . . Wir sind uns nämlich sehr ähnlich, mein Offizier und ich« (102). Eine hintergründige kleine Szene von surrealistischem Witz! Der Bauer fragt noch, ob die beiden etwas miteinander »pexiert« hätten — »und du stehst gerade dafür?«, worauf Aladin ausweichend antwortet: »Mag sein. Mag auch anders sein« (103).

In diesen kleinen Handlungsabschnitten wird gleichsam die Identität des Protagonisten, die ihm selber unklar ist, auch nach außen hin verwischt; andere Gestalten schauen ihm über die Schulter, und er versucht, seinen Umriß ihren Silhouetten anzupassen. Dabei geht es immer darum, daß er mit einem Schuldigen verschmilzt, für etwas »geradesteht«.

Etwas später begegnet Aladin bei der Zusammenkunft der Verschwörer auf dem Erlenhof wieder dem Lumpenmüller, der früher seine Frau, die Dirne Laura, weggejagt hatte, weil sie angeblich von einem französischen Soldaten, dem Dodot aus Nantes (dem Geliebten der Liesa), ein Kind bekam. Aladin war auf seiner kurzen Rast in der Wirtsstube des Müllers schon dem Schemen des Dodot begegnet, und als er jetzt den Müller wieder sieht, durchfährt ihn die Erkenntnis, daß nicht nur einer, sondern ungezählte Dodots nach Westen verschwunden sind:

». . . er war der letzte: es gab den gesuchten Dodot zwar gar nicht, doch weil Aladin eben namenlos war, ergriff ihn das Schicksal und setzte ihn ein, wo eine Lücke gefüllt, ein Unrecht gesühnt werden mußte . . . er war selber das Unrecht, war eins mit dem Schicksal, und die Tür, durch welche er gehen mußte, um zu sich selbst zu kommen, schlug wieder von innen nach außen... In diesem Augenblick sah . . . Aladin sein bisheriges Leben als ein Webstück, dessen Beginn sich im Lager festgeklemmt hatte . . . Einst, wenn sein richtiger Name als Schnalle an jenem Band saß, würde er umkehren müssen; der andere stünde auf, um das Webstück zusammenzuhaken, und nun lief es rund um das ganze Land: von dem Lager über das Ried und wieder zu dem Lager zurück . . .« (166).

Aladin kann also, weil ihm sein eigener Name und damit seine Schuld, sein persönliches Schicksal abhanden gekommen ist, für andere Schuldige eintreten und fremdes Unrecht auf sich nehmen. Daß auch dieses Unrecht im hohen Grade symbolisch und allgemein zu verstehen ist, zeigt sich an der unklaren Identität des fremden Schuldigen, Dodot, der einmal der Vater von Lauras Kind sein soll, dann aber auch die Liesa ins Unglück und in Krankheit gebracht hat, und dessen Person doch nicht faßbar ist, außer eben in dem Unheil, welches unabhängig von seinem Urheber fortbesteht und die Folgen der Erbsünde ebensosehr demonstriert wie einen konkreten Fehltritt des Menschen Dodot.

Am Abend des Verschwörertreffens schützt Aladin seinen Freund, das Kind der Laura, vor dem Zorn des Lumpenmüllers, der jedesmal, wenn er das Kostgeld für das Kind bringt, haßerfüllt an sein Bett tritt:

› . . ein anderes Blut war dazwischengetreten und hatte sich vor ihn gestellt. Aladin. Vor dem kleinen stand der größere Lückenbüßer und deckte mit seinem Rücken den Mann mit der Dogge ab‹ (167).

Dafür versucht sich später im Keller der Müller statt an Dodot, dessen er ja nicht mehr habhaft werden kann, nun an Aladin zu rächen und ihn zu erschießen (178). — Umgekehrt tritt auch wieder der Kleine für den Aladin ein, indem er die Anwesenheit des fremden Knechts bei einer überraschenden Haussuchung durch die Polizei, die die Verschwörer ausheben will, ableugnet. Mit halbbewußter Schlauheit bezeichnet der Lückenbüßer Aladins Kammer als diejenige des früheren Schatzes der Liesa (188), der ja ebenfalls Jean hieß, eben des Dodot aus Nantes.

Dieser Dodot, ›den es gar nicht gab‹, geistert als schuldbeladener Schemen durch den Roman, als austauschbare Personifizierung des Unrechts und Symbol aller Besatzungszeiten. Er hat nur für die Magd Liesa Wirklichkeit, als Jean, ihr Geliebter. Und als sie sich Jean Marie Aladin hingeben will, wird ihr der lebendige, gegenwärtige Jean Aladin zum Schemen, zum bloßen Stellvertreter jenes anderen.

Aber in dem Augenblick, in dem Aladin bereit ist, nur der Schatten des Dodot zu sein und seine Stelle bei der Liesa und als Beschützer des Lückenbüßers einzunehmen, erkennt das Mädchen plötzlich, daß Aladin ein besserer Mensch ist als der andere, dessen Rückkehr sie nun zum erstenmal nicht mehr erhofft.

In dieser Konfrontierung mit seinem ›Doppelgänger‹ (212) befreit er das Mädchen von der Gebundenheit an den anderen, den Dodot, und findet dafür, unangetastet wie das Segelschiff in der Flasche, seinen eigenen, wirklichen Namen:

›Aladin, welcher so schattenhaft wie dieser Dodot aus Nantes war, der gleichfalls vom Lager herkam und durch die Riedhöfe ging; so vergeßlich wie jener — nein! . . . Er wollte nicht mehr vergessen‹ (212).

So kann ihm die Liesa, die ihn mit ihrem Geliebten vergleicht, sagen: »Du bist es und bist es auch nicht . . . Dodot« (220), und damit das Geheimnis seiner Identität und seiner Stellvertreterschaft berühren.

›Er, Aladin, stand hier für einen ganz anderen Menschen: für einen, der Schuld ohne Sühne im Heereszug hatte wie Maultierdreck hinter sich liegenlassen und seiner Wege gegangen war . . . Aber während der erste wesenlos wurde und hinter den Horizont sank . . . nahm der zweite geheimnisvoll zu und wurde dichter‹ (221).

Aladin nimmt also nicht nur den Platz des Dodot ein, sondern auch dessen Schuld auf sich; und gerade durch dieses Einstehen für den anderen findet er zu sich selbst, zu seiner Erinnerung, zu der er ebenso stehen will wie zu der fremden Schuld.

Als Aladin zuletzt ins Lager zurückkommt, bringt ihn das entsetzliche Weinen der Dirne Laura dazu, sich für den Bruder des Dodot auszugeben. Er sei jenem so ähnlich, »daß ich mich manchmal selber mit ihm verwechseln könnte« (328). Die Behauptung Aladins: »Ich bin der Bruder des Dodot aus Nantes und stehe für ihn gerade« (327), macht Laura glücklich, weil seine Fremdheit sie überzeugt, daß sie dem Dodot nie begegnet sein kann und also unschuldig vom Lumpenmüller verstoßen wurde. Als Aladin die Halbverhungerte vorsichtig mit Brot füttert, so wie ihn auf dem Erlenhof die Liesa gespeist hat, denkt er:

›Alles Gute geht rund . . . genau wie alles Böse. Was dem einen geschieht, tut er an dem andern, denn das Leben ist Stellvertretung, auch wo es ein Mensch nicht weiß‹ (321 f.).

In einem letzten mimischen Sinnbild wird noch einmal deutlich gemacht, worauf die Möglichkeit dieser ›Stellvertretung‹ und damit der Sühne beruht, dessen sinnbildliche Verankerung wir im Symbol des Doms als Corpus Christi mysticum gesehen hatten. Die Dirne fragt nämlich Aladin vor seinem endgültigen Fortgehen nach Westen, ins Undeutliche, nach seinem eigenen Vornamen.

›Der Fremdling hob seine Hände, legte sie flach aneinander und ließ sie in den Gelenken wieder nach auswärts fallen; mit dieser Bewegung tauchte das Antlitz und die Geschichte des Philipp Allwissend: von dem Hostienbäcker, dem Hostieneisen und den heiligen Initialen, die sich in die Erde gesenkt hatten, zum letztenmal vor ihm auf. Nun, wo er nahe war, fortzugehen: von dem Lager, der Lagererde und seinem Tränensold, den sie getrunken; mit welchem sie sich in den Sohn ihres Schoßes und ihn selber

in sich verwandelt hatte — nun fühlte er, daß ihm der Himmel, wie das Hostieneisen der Erde, einen Namen aufprägen wollte, der unaussprechlich war; der von allen Erlösten geteilt werden konnte wie früher der Name ‚Dodot‘ von allen, die Unrecht taten (331).

Mit diesem mimischen Sinnbild einer priesterlichen Geste, mit der Aladin, der seinen eigenen Namen ja jetzt weiß und seine Schuld gesühnt hat, jeden anderen Namen als den des Hostieneisens von sich abweist, geht er endgültig in die Gemeinschaft der Erlösten ein.

Dieser zweite Identitätsverlust ist aber keine Flucht mehr, sondern Ankunft in jenem anderen vom Dom repräsentierten Reich und bedeutet, daß das Umschlossensein Aladins von der Krone im Dom endgültig Wirklichkeit geworden ist. In der symbolischen Schau des Doms hat Aladin sein Einbezogenensein in die Gemeinde der Heiligen⁹⁷ vorweggenommen; in dem mimischen Sinnbild der Namensgeste wird es endgültig bekräftigt.

Zusammenfassung: Gang durch das Ried

Der Roman gibt das mythologische Schema der früheren Erzählungen auf und bringt zwei hauptsächliche Handlungsmotive: das Motiv des verlorenen bzw. wiedergefundenen Gedächtnisses und das Sühnemotiv des Einstehens füreinander.

Diese Doppelhandlung (die in den Nebenfiguren, besonders in der Bewußtseinsgeschichte des Erlenhöfers, ihre Parallelen findet) wird ganz aus der Landschaft gestaltet, die den Menschen prägt und spiegelt. Sie bedient sich einer geraden Zeitenfolge vom Spätherbst bis zum beginnenden Frühjahr, die nur durch kleinere Erinnerungseinblendungen ohne Jahreszeiten-symbolik durchbrochen wird. Die Handlung basiert auf realistischen Elementen, dem Zeitkolorit der Besatzungsepoche und den vom Riedboden beeinflussten einfachen Gegebenheiten der Ackerbestellung, Dränage, Stadtfahrten usw.

Hinter dieser vordergründigen realistischen Schicht steht jedoch ein subtiler tiefenpsychologischer Vorgang, den die Symbole, die aus der Real-schicht extrahiert werden, vermitteln sollen: das Erinnerungsmotiv wird

⁹⁷ Vgl. z. B. 1. Petrus 2, 5; Epheser 2, 19—22, Römer 12, 4 ff. u. a. m. Siehe auch: M. GRABMANN, *Wesen und Grundlagen der Katholischen Mystik*, München 1922. Auf S. 63 wird das mystische Element in dem paulinischen Gedanken »von der geheimnisvollen organischen Lebensverbindung zwischen den Gläubigen als Gliedern und Christus als Haupt« der Kirche betont.

im großen wiedergegeben von dem Sinnbild der Riedlandschaft und des Lagers, es wird ausgedrückt im Symbol des Wassers, das zerstörend oder befruchtend in der Erde aufsteigt oder im Brunnenschacht steht und fällt.

Dazu kommen die beschriebene Reihe synonymen Symbole (Erdöl—Licht—Flasche—Korken—Brot—Fischzug) und die mimischen Sinnbilder des Lächelns und Weinens.

Die Symbole werden untereinander in frei assoziierender Stiltechnik verknüpft, die vom Inhalt her durch die geistige Gestörtheit des Helden motiviert scheint, und eine bedeutende Integrierung der realen und der surrealen Ebene erreicht.

Liegt bei der Erinnerungshandlung der Akzent noch weitgehend auf dem Tiefenpsychologischen, so wird mit der Sühnehandlung entschieden das christliche Moment eingeführt. Das wird realisiert in dem Leitmotiv des Füreinandereinstehens in der symbolischen Ausgestaltung durch das Bild des Wormser Domes und durch den Namen des Hostieneisens. Der gleichen christlichen Schicht ist Aladins symbolisches Taferlebnis zuzuweisen, das in eine sinnbildliche Licht=Wasser=Landschaft eingelassen war.

Anstelle der Ausbreitung magisch=mythischen Lebensgefühls und der Benutzung mythologischer Schemata, in denen das christliche Element nur als Kontrasteffekt auftrat, bahnt sich mit der christlichen Konzeption der Sühne, die zur Erinnerung tritt und in großen Sinnbildern ausgeführt wird, eine neue christliche Geschehensdeutung an, die dann in den beiden folgenden Romanen der Dichterin ganz ausgebildet und zur Grundlage der inhaltlichen Aussage und der formalen Methode gemacht wird.

Indem E. Langgässer sich im *Gang durch das Ried* von der Darstellung des Wirkens der bloß chthonischen Mächte distanziert und noch nicht in die explizite Thesenhaftigkeit verfällt, die manche Partien der späteren Bücher verunstaltet, ist ihr im Riedroman ein Werk gelungen, in dem sich ihre besondere assoziierende Symbolik mit stimmungsmäßiger Einheitlichkeit und formaler Ausgewogenheit geltend macht.

V. DAS UNAUSLÖSCHLICHE SIEGEL

Von der Entwicklung des Riedromans zur existentiellen Spannung. Antinomische Struktur in Aufbau und Symbolik (1937–45).

Ein Jahr nach der Veröffentlichung des Riedromans, als das Schreibverbot der Reichsschrifttumskammer gegen die Halbjüdin Elisabeth Langgässer bereits ausgesprochen war, begann sie ihren umfangreichsten und später meistdiskutierten Roman *Das Unauslöschliche Siegel*⁹⁸. Sie arbeitete bis zum Kriegsende daran, trotz der unerhörten körperlichen und seelischen Belastung durch das Leben in Berlin zwischen Fliegerangriffen und zwangsweisen Arbeitseinsätzen in einer Munitionsfabrik, die immer wieder mit dem völligen Zusammenbruch der Dichterin endeten. Die Briefe aus dieser Zeit sind ergreifende Dokumente des verzweiferten Versuchs, allem zum Trotz eine geistige Existenz weiterzuführen.

Die Spannungen, denen ein hochempfindlicher, schöpferischer Mensch naturgemäß ganz besonders ausgeliefert war, hinterließen denn auch ihre Spuren in den sehr unterschiedlichen Romanpartien des *Unauslöschlichen Siegels*, das noch 1945 an den Verleger abgeschickt wurde und vielleicht durch eine nochmalige Überarbeitung in der Ruhe begünstigterer Lebensumstände an künstlerischer Einheitlichkeit und Überzeugungskraft gewonnen hätte.

Andererseits sind die Gegensätze, die im US so scharf aufeinanderprallen, nicht nur formal unbewältigte Widersprüche, sondern bewußter Ausdruck einer in christlichen Antinomien denkenden Haltung, die das Weltgeschehen dialektisch als ›Drama zwischen Gott und Luzifer‹ (315) auffaßt, in dem der Mensch nur seinen ›Standort‹ wählen kann, von dem aus er im ›Welttheater‹ (314) agiert.

Das Welttheater spielt vom Sündenfall bis zum jüngsten Gericht und umfaßt die ganze Heilsgeschichte, auf die alles irdische Geschehen bezogen wird.

Diese ›vertikale Geschehensanordnung‹⁹⁹ durchbricht die alte vom Kau-

⁹⁸ Erschienen bei Claassen & Goverts, Hamburg 1946. Wir zitieren nach der 4. Auflage, Claassen Verlag, Hamburg 1953.

⁹⁹ Vgl. E. AUERBACH, a.a.O., S. 77 f.

salitätsprinzip bestimmte Handlungsführung mit ihren raum=zeitlichen Komponenten, die noch den entwicklungsgeschichtlich orientierten Riedroman kennzeichnete.

Im US liegt das Schwergewicht nicht mehr auf der psychologischen Entwicklung des Protagonisten, sondern auf den geistig-theologischen Beziehungen.

So sind z. B. zwei Gestalten, die der äußere Handlungsablauf nie zusammenführen kann, etwa ein Heiliger des 18. Jahrhunderts oder ein Missionar im Frankreich des Ersten Weltkriegs, enger miteinander und mit dem Helden des Buches verbunden als dieser mit seiner Frau oder seinen Gesprächspartnern: Sie gehören dem gleichen Archetyp an, und der eine kann sich im andern spiegeln, wiederholen, präfiguriert sehen, weil er den gleichen heilsgeschichtlichen Standpunkt einnimmt.

Damit wird das Motiv der Stellvertretung wieder aufgenommen, das wir im *Gang durch das Ried* vor dem Hintergrund einer christlichen Auffassung der menschlichen Beziehungen als Glieder des Corpus Christi mysticum beobachteten. Dort wurde das Motiv hauptsächlich als Entstehen für einen anderen, als nachvollziehbares, menschlich-sühnendes Füreinanderintreten verwirklicht. Im US dagegen ist das Motiv so weit abstrahiert, daß ohne irgendwelche realistische Verknüpfung eine Gestalt plötzlich auf lange Strecken aus der Erzählung verschwinden und durch eine andere aus der gleichen archetypischen Konstellation ersetzt werden kann, die ganz indirekt einen Zustand des Helden — oder auch den Zustand, der dem des Helden diametral entgegengesetzt ist — verkörpert.

Eine der einschneidendsten Wirkungen dieses Kunstmittels, das E. Langgässer in ihren poetologischen Aufsätzen als »Phänomen der heiligen Maske«¹⁰⁰ begründet und das, seiner Herkunft aus der antiken Tragödie und seiner Verwendung im Mysterienspiel gemäß, die Einheit der Person aufhebt, zeigt sich in der sprunghaften Behandlung der erzählten Zeit.

»Hier wird nun vollkommen evident, daß die typologische Zeichnung der Figuren eine Rückwirkung auf die Komposition des Sprachkunstwerkes haben muß, auf seinen Zeit=Raum=Charakter sowohl wie auf die Vertauschbarkeit seiner Personen, die in ihrem Symbolcharakter begründet ist . . . (es entspringt daher) einer wohldurchdachten Gesetzmäßigkeit, wenn ganze Etappen, von denen der Leser erwartet hatte, daß sie chronologisch und psychologisch vor ihm entwickelt würden, in einigen Sätzen erledigt werden, während andere Partien, die anscheinend rein meditierenden Charakter tragen, mit . . . Ausführlichkeit behandelt werden . . .«¹⁰¹

»An der nackten Realität und Substanz eines Mysteriengottes . . . erweist

¹⁰⁰ E. LANGGÄSSER, Grenzen und Möglichkeiten christlicher Dichtung, a.a.O., S. 159.

¹⁰¹ Ebd. 160 f.

sich die historische Zeit als vollkommen irrelevant¹⁰², konstatiert die Dichterin als Begründung für die von ihr angewandten dichterischen Mittel¹⁰³.

Tatsächlich geht die Erzählung mehrfach nach Phasen spannender und psychologisch minutiöser Darstellung unvermittelt in trockene, zusammenfassende Berichterstattung über, besonders am Ende von Belfontaines Aufenthalt in Deutschland und Frankreich (280 f., 560 f.), wo sich das Desinteresse der Autorin am Weiterspinnen der Fabel und das Abbrechen der Erzählung sogar im Kursivdruck des Raffungsberichts äußern. Auch springt die Geschichte plötzlich um 12 Jahre vor und zurück (I. Buch, VI. Kap.), wodurch immer wieder die Lesererwartung auf das Psychologisch-Kasuistische enttäuscht und dem Leser schockartig die verhältnismäßige Unwesentlichkeit dieser stofflichen Details gegenüber ihrer heilsgeschichtlichen Bedeutung ins Bewußtsein gerufen wird.

Dies Umspringen mit der Einheit der Zeit und der Personen als formale Revolutionierung der Romanteknik hat ebenso wie Stoff und Gehalt des *Unauslöschlichen Siegels* die Kritiker zu seiner Kennzeichnung als ›Großallegorie‹ oder ›christliche Bekehrungsparabel‹ angeregt und Vergleiche mit dem mittelalterlichen Mysterienspiel und seiner nach der Transzendenz offenen Form nahegelegt (s. o. S. 8). Desgleichen erklärt sich die von E. Langgässer betonte Verwandtschaft mit P. CLAUDELS *Seidenem Schuh* (s. o. S. 8) aus den ähnlichen künstlerischen Intentionen, die bei einem Vergleich der oben zitierten Aufsatzstelle der Dichterin mit der Vorbemerkung zum ›ersten Tag‹ von CLAUDELS ›Welttheater‹ evident werden:

›L'auteur s'est permis de comprimer les pays et les époques, de même qu'à la distance voulue plusieurs lignes de montagnes séparées ne font qu'un seul horizon¹⁰⁴.‹

Außer der typologischen Transparenz der Figuren, die ihre Austauschbarkeit innerhalb der Erzählung begründet, gelangt auch wieder ein mythologisches Schema zu versteckter Anwendung: für den Helden Belfontaine bildet Lazarus die Figur, er, den Jesus wiederauferweckt, nachdem er schon vier Tage im Grabe gelegen hatte¹⁰⁵. Der Tod des Lazarus wird in der Bibelexegese als Parallele für das Versinken des sündigen Menschen in

¹⁰² E. LANGGÄSSER, Die christliche Wirklichkeit und ihre dichterische Darstellung, a.a.O., S. 168.

¹⁰³ E. SCHÖBEL (Die Bedeutung der Zeit in zwei religiösen Romanen: G. GREENE, *The Power and the Glory*, E. Langgässer, *Das Unauslöschliche Siegel*, Diss. Bonn 1951) kommt mit mühevollen zeitmorphologischen Untersuchungen auch zu dem Ergebnis, daß die Fabel ›nicht im Uhrzeitschema‹ (114) zu fassen sei, sondern sub specie aeternitatis abrolle.

¹⁰⁴ P. CLAUDEL, *Le Soulier de Satin*, Paris 1947, S. 17.

¹⁰⁵ Joh. 11, 17.

Gottlosigkeit und Taubheit gegenüber Christus aufgefaßt, und seine Erweckung kommt einer Bekehrung und Umkehr gleich. Dementsprechend vertauscht der getaufte Jude Lazarus Belfontaine sieben Jahre nach seiner Taufe den Glauben an Christus mit dem Glauben an die rein menschliche Vernunft, führt eine Grabesexistenz bloßer Diesseitigkeit im aufgeklärten Frankreich zwischen den beiden Weltkriegen und wird am Schluß, vermöge der unauslöschlichen Kraft und Gnade des Taufsiegels, durch den mystischen Anruf: ›Lazarus, komm heraus!‹ (US 552, Joh. 11, 43) erweckt und bekehrt, um sein Leben wie sein Archetyp Josef Benedikt Labre und wie sein mythisches Ebenbild im Roman, der blinde Glaube Jean, als büßender Bettler auf den Straßen Europas zu enden.

Natürlich verleiht diese Projektion auf das biblische Lazarus-Schema der Gestalt des Protagonisten a priori Symbolcharakter, der durch die streckenweise Identifizierung mit den Archetypen noch potenziert wird.

Den eigentlichen Symbolwert aber erhalten Belfontaine und alle übrigen Gestalten erst durch ihr Eingespantsein in das Kräftefeld von Gut und Böse¹⁰⁶, aus dem die antithetische Struktur des Romans erwächst.

Diese polare Struktur macht sich in allen Einzelheiten des Aufbaus bis in die kleineren Stilformen geltend. Sie bestimmt die Zweiheit der Schauplätze, eine kleine Stadt in Rheinhessen bis zur ersten Katastrophe von Belfontaines ›Bekehrung zur Vernunft‹ (1. Buch) und Senlis in Frankreich (2. und 3. Buch) als Ort, wo sich die Vorgeschichte seiner zweiten Ehe und diese selbst bis zur wirklichen Glaubensbekehrung abspielt. Sie bestimmt ferner die schroffe Gegenüberstellung der Heiligengestalten und der Sünder innerhalb des Deutschland= und des Frankreichteils: die fromme erste Frau Belfontaines, Elisabeth, wird mit der katzenhaften, lüsternen und schmucksüchtigen zweiten, Suzette, kontrastiert, der heiligmäßige Pfarrer Mathias mit dem Charisma der Heilung mit dem oberflächlichen Humanisten Le Roy; andererseits findet z. B. die intellektuelle Häresie des Drogisten Mössinger in A. ihre Entsprechung in den ›künstlichen Paradiesen‹, über die der opiumsüchtige Apotheker Louarment in Senlis doziert, u. a. m.

Besonders interessant sind dabei solche Szenen, die als ganze zitathaft wiederholt oder mit wörtlichen Anklängen an eine frühere Situation — aber in umgekehrter Bedeutung wieder einmontiert werden. In solchen Erscheinungen, wie sie z. B. besonders deutlich die zweimalige Gewitterszene exemplifiziert, verrät sich hinter der Überfülle des manchmal unorganisiert wirkenden Stoffs und Gedankenmaterials ein ausgesprochen konstruktivistischer Kunstwille.

¹⁰⁶ Die Unterscheidung wird bei E. LANGGÄSSER fast bis zu manichäischer Schärfe getrieben, was von der katholischen Kritik nicht ungerügt blieb. Dogmatisch ist das Böse ein Defekt des Guten, aber nicht ein gleichstarkes Gegenprinzip.

Beim Lesen des Buches hat man allerdings den Eindruck, daß, ganz abgesehen von den eigentlich undichterischen, theoretischen Einschüben, wie etwa der Geschichtsphilosophie des Donoso Cortés oder den mystischen Einschaltungen z. B. der Theresa=Gebete, die als weitgehend unepisch, wo nicht übernommen, aus der Betrachtung ausgeklammert werden sollen, der Dichterin die Herrschaft über den Stoff besonders im Frankreichteil etwas entglitten ist und die Proportionen zwischen der Hortense=Suzette=Episode des 2. Buches und der wiederaufgenommenen Belfontaine=Handlung des 3. Buches verschoben sind. Die vorspielhafte Hortense=Handlung scheint nach einer breiteren Ausführung von Belfontaines Leben in Frankreich zu verlangen — auch wenn die Dichterin selber apologetisch erklärte, den Helden absichtlich auf der ›Rückseite‹ der Erzählung versteckt zu haben.

Die geistige Verbindung zwischen den beiden Teilen¹⁰⁷ des Buchs, die durch Zeitsprünge, völlig isolierte, handlungsfremde Szenen oder theologisch-philosophische Einschaltungen ziemlich zerrissen werden¹⁰⁸, liegt im gemeinsamen Thema des Gegensatzes von christlicher und nichtchristlicher Existenz¹⁰⁹, wie er im Protagonisten und in den Nebenfiguren ausgetragen und von symbolischen Gestalten (dem Bettler, den Satansinkarnationen Grandpierre-Tricheur-Matrose) illustriert wird. Am deutlichsten erweist sich die Einheit der dichterischen Konzeption als ›Kampf zwischen Gott

¹⁰⁷ Wir werden im folgenden vereinfachend, wenn auch im Hinblick auf die Einteilung in drei Bücher unkorrekt, den Deutschland= und den Frankreichteil des Romans (Buch 1 und Buch 2+3) unterscheiden.

¹⁰⁸ Der Auszug aus der Chronik des Buches, dem Roman als Lesezeichen beigelegt, gibt einen ersten Überblick über die verschiedenen Orte und Zeiten der Geschichte Belfontaines. Diese wird durchbrochen u. a. im 1. Buch (4. Kap.) von dem Gespräch zwischen zwei sonst nicht mehr auftauchenden alten Männern über Bernadette Soubirous und den Blinden — indirekt wird ein Gegenpol zu der korrupten Bürgerwelt in Rheinhausen geschaffen. Die Episode spielt ›gleichzeitig‹ auf der Isle St. Louis in Paris. Der letzte Teil des 4. Kapitels bringt als Gegenakzent zu Belfontaines Abfall die Vision Pater Benoîts auf der Isle St. Louis.

Das 2. Buch beginnt unverbunden mit dem Gespräch zweier deutscher Offiziere, die mit der deutschen Besatzung in Senlis weilen, wobei die katholische Geschichtsphilosophie des Donoso Cortés und die kulturhistorischen Erklärungen des Küsters François sich in raffinierter Mehrstimmigkeit zu einer Erklärung der seit der Aufklärung über das Abendland hereingebrochenen Katastrophen verflechten und hinter der Belfontainehandlung des Romans den ganzen Horizont abendländischer Kultur und Geschichte aufreißen.

Das 2. Buch schaltet im 3. Kapitel die mystische Versenkung der heiligen Therese von Lisieux und ihren Kampf mit dem Satan ein, der eine unausgesprochene Beziehung zu den Vorgängen in der lasterhaften Bourgeoisie von Senlis hat.

Im 3. Buch (Mittelteil) gibt die Gebetsvision Benoîts ebenfalls eine Art Geschichtsdeutung (das Luthertum als ›jüngste Häresie‹ in ursächlichem Zusammenhang mit den Kriegskatastrophen). Benoîts Bitte um den Bettler steht in Kausalzusammenhang mit Belfontaines Erweckung.

¹⁰⁹ E. LANGGÄSSER, Briefe, S. 158 (12. 5. 47 — an Walter Dirks).

und dem Widersacher in dem Herzen des Menschen¹¹⁰ trotz aller auseinanderstrebenden Einzelzüge am Schnittpunkt von Gehalt und Stil: in der Bildsymbolik, die den ganzen Roman durchzieht und zusammenhält.

1. Bild des stehenden Wassers

Bereits im *Gang durch das Ried* hatte das Wasser in der sinnbildlichen Darstellung der Landschaft und in damit zusammenhängenden Variationen (Brunnenmotiv etc.) eine wesentliche Funktion für die symbolische Entwicklung der Geschichte. Im *Unauslöschlichen Siegel* bekommt es vollends tragende Bedeutung innerhalb der Erzählstruktur. So läßt sich die neue künstlerische Absicht, die das Hauptwerk von den früheren Erzählungen unterscheidet, besonders deutlich am Sinnbild des Wassers in seiner ambivalenten Bedeutung nachweisen. Hier vereinigen sich in einem einzigen Symbol in doppelter Ausfaltung das alte Thema der unerlösten, panischen Natur und die christliche Botschaft.

Gleich als Einleitung des Romans steht das unvergeßliche Bild des Belfontaineschen Gartens, der in der sommerlichen Mittagshitze bis zur völligen Übersättigung gesprengt wird, so daß sich im Rasen Pfützen bilden und aus den Büschen der feuchte Dunst aufsteigt¹¹¹.

In der Szene verdichtet sich die

»schwere schreckliche Süße der Mittagsstunde . . . die aus Langeweile und Sättigung, aus fleischlicher Neugier und geistiger Trauer zu gleichen Teilen gemischt ist . . .«

Die »nasse Schlange des Gartenschlauchs zwischen den Gräsern« (8) vervollständigt das Bild des Gartens Eden unmittelbar vor dem Sündenfall, das diese Natur bietet: sie drückt den Überdruß aus — den geistigen Zustand des Menschen, der dem Abfall vorausgeht.

Die Schilderung bekommt ihre Pointe mit den Worten des Kindes Elfriede, das im heißen Garten Stricken lernen soll:

»Ich habe keine Lust mehr . . . ich habe keine Lust mehr . . .« (12).

Dieser Ausdruck der Langeweile, des Überdrusses ruft im Vater des Mädchens, Lazarus Belfontaine, ein schrecklich verstärktes Echo hervor, weil

¹¹⁰ Dies., Grenzen und Möglichkeiten christlicher Dichtung, a.a.O., S. 155.

¹¹¹ Vgl. die Vorliebe der Dichterin für die Gartenbilder in *Proserpina*.

sein eigener Zustand, ohne daß er es sich bisher klargemacht hätte, dadurch genau gekennzeichnet ist. So werden diese Worte überhaupt zu Leitworten des Romans, ganz besonders des in Rheinhessen spielenden Teils, bis Belfontaines Überdruß zum Bruch mit dieser Existenz und zur Flucht nach Frankreich führt¹¹².

Noch ausgeprägter als im Bild des übersättigten Gartens tritt Belfontaine die panische Verlorenheit der ›armen Natur‹ (101) auf seinem Spaziergang ›an strotzenden Kleinbürgergärten entlang‹ (73) vor Augen:

›... ein ausgewuchertes Viertel... das die Bewohner den ‚Graben‘ nannten, weil sich ein sumpfiger kleiner Bach, in einer Roßschwemme mündend, zwischen die Häuser drängte. Der scharfe Geruch einer Gerberei schlug ihm, vermischt mit dem Duft der weichlichen Wasserblüte... unvermittelt entgegen; Wasserdost spitzte mit rötlichen Knospen aus der undurchsichtigen Oberfläche... Wo im Abstand von jedesmal zwanzig Metern eine Holztreppe von der Höhe der Gärten... in das Bachbett hinunterführte, war die Decke der Wasserblüte gerissen und ließ eine unerwartete Klarheit, die den Blick fast beschämte, zutage treten. Hier hatten die Algen den Sumpf gereinigt...‹ (73 f.).

Schon B. BLUME hat in seinem aufschlußreichen Aufsatz über die Metaphorik des *Unauslöschlichen Siegels* darauf aufmerksam gemacht, daß das Wasser nicht nur ›das konstituierende Element eines bestimmten Landschaftsbildes, einer Art Urlandschaft¹¹³‹ ist, die bei E. Langgässer immer wiederkehrt, sondern daß das Bild des stagnierenden Wassers darüber hinaus eine ›latente Präsenz¹¹⁴‹ besitzt, dank deren es sich in Form von Metaphern in alle möglichen Zusammenhänge eindringen kann. So wird z. B. der Traum der Oberin Maura mit den Komponenten des Grabenbildes wiedergegeben und dadurch schon indirekt gerichtet:

›... und erst, als die Schlafesdecke begann, da und dort aufzureißen, als der geile, spitze Wasserdost ihrer untergegangenen Wünsche aus der träge ziehenden Traumessflut ragte und Algenwälder unter dem Spiegel immer klarer zutage traten...‹ (109).

Allerdings scheint B. BLUME in seiner Interpretation des Wassersymbols als Bild der zeugenden Natur an sich (›Natur der Natur‹, wie eine immer wiederkehrende Formel im US es nennt¹¹⁵), wo ›Leben und Tod, Wachstum und Verfall sich nicht als... gleichstarke Pole gegenüber(stehen), sondern

¹¹² Vgl. z. B. S. 12, 86 f., 177, 188, 234, 337, 351, 396, 521, 541. Im Lauf der Erzählung zeigt es sich deutlich, daß der Überdruß Zeichen des unbewußt gottfernen Zustands, des Abfalls ist: ›Die Hölle muß entsetzlich langweilig sein‹ (165).

¹¹³ B. BLUME, a.a.O., S. 83.

¹¹⁴ Ebd. S. 84.

¹¹⁵ Z. B. US S. 163, 471, 503 (!), 543.

es gibt im Grunde nur die Verwesung . . .¹¹⁶, wenig zu berücksichtigen, daß in diesem Bild selbst bereits ein Gegenpol mitenthalten und eine Spannung angelegt ist. Denn unter der dichten Pflanzendecke blitzt an gewissen Stellen das Wasser mit einer Klarheit auf, »die den Blick fast beschämte«.

Die symbolische Bedeutung dieses Gegenmoments zur pflanzlichen Verwesung im stehenden Wasser geht aus anderen Romanpartien noch klarer hervor. Jedenfalls ergibt sich eine doppelte Bedeutung des Wassers nicht nur aus der Gegenüberstellung des Bildes vom stagnierenden Wasser mit dem Komplex Sintflut — Meeresflut — Taufwasser, sondern sie ist in dem einzelnen, ablösbaren Sinnbild selbst angelegt.

Die negative Seite des Wasserbildes, wie sie in der Metaphorik immer wiederkehrt¹¹⁷, spielt ihre wesentlichste Rolle in der sinnbildlichen Ausgestaltung von Belfontaines Lossagung von Christus auf dem Kasinofest, das den Höhepunkt des in Rheinhessen spielenden Romanteils darstellt und als festlich-makabre barocke Welttheaterszene die Gestalten zusammenführt und die Fäden verknötet.

Das Kasinokapitel läßt in lauter rasch aufeinanderfolgenden Einzelszenen, deren Kürze der unruhigen Erlebnisfolge des Gartenfestes angepaßt ist, zwei entgegengesetzte Entscheidungen zur Verwirklichung gelangen. Einmal begeht die Ehebrecherin Helene Gitzler Selbstmord und wird dennoch im letzten Moment ihres Todeskampfes durch das Gebet der frommen alten Garderobenfrau Rosine, die die Fürbitte Marias erfleht, von der Gnade erreicht. Zum anderen gesteht Lazarus Belfontaine, der »sieben Jahre hindurch tatsächlich zu glauben — geglaubt« (245) hat, sich selbst und dem Pfarrer Mathias seinen Unglauben und seine Ablehnung der »Gottheit Christi« (243) ein und beendet damit den Selbstbetrug seines äußerlich makellosen christlichen Lebens, das in Wirklichkeit nur ein leeres Schauspiel ist.

Die bildhafte Vorbereitung von Belfontaines Katastrophe in der symbolischen Gestaltung seines Überdresses im übersättigten Garten und in der Szenerie des vom Verwesungsschlick bedeckten Grabens wird weitergetrieben in der symbolischen Kasinogartenlandschaft mit dem Wasserlauf und dem Schwanenhäuschen, wo sich der theologische Aspekt des Überdresses enthüllt.

In dem kleinen Schwanenhäuschen hat sich Belfontaine mit Helene Gitzler verabredet, verführt gleichzeitig von der Schönheit der Frau und von

¹¹⁶ B. BLUME, a.a.O., S. 84.

¹¹⁷ So liegen die Gesichter der von ihren Trieben beherrschten Menschen »wie unter Wasser« (217). Dies mehrfach verwendete Bild dürfte seinen Ursprung in dem Vineta-Topos haben, der in der *Märkischen Argonautenfahrt* zu einem wesentlichen Symbol wird (s. u. und US 258, 262, 309, 333).

dem Wunsch, dem Geheimnis ihrer Freundschaft mit dem Pfarrer Mathias auf den Grund zu kommen, der ihm mit großer Zurückhaltung begegnet¹¹⁹. Statt Helene (die gleichzeitig auf die Bahngleise zueilt, um sich unter den Zug zu werfen) trifft er Mathias selbst. Das Tempelchen, in dem er das entscheidende Gespräch mit dem Pfarrer führt, ist

»ein kreisrunder, offener Rokokotempel, den der Erbauer mit Wandbildern hatte verzieren lassen, welche die Sage von Leda und Zeus nach alten Gemälden kopierten; doch weil hier der künstliche kleine Bach, über den die verschiedenen Brücken der Parkanlage führten, einem ausgemauerten Becken entsprang . . . hatten sich überall feine Sprünge in den feuchten Wänden gebildet, Flecke und Aderwerk, welche dem Fleisch der Leda und dem weit entfalteten Vogelgefieder etwas bestürzend Lebendiges gaben; ja, dieser Verfall schien gerade die Wirklichkeit dessen zu steigern, was nur stümperhaft dargestellt war, und ihm den Atem der großen Mutter zu geben, welche, indem sie zerstört, wieder formt . . .

Das Brunnenbecken, von Kalmus und fetter Wasserpest überzogen, machte mit seinen beklemmenden Dünsten und der gärenden Pflanzendecke den Eindruck von tiefer Vergessenheit; von etwas Stehendem, Ausgelebtem, das traumhaft in sich zurücksinkt und an sich selber erstickt. Doch murmelte unter der Decke noch immer der lebendige Mund des Rohres, welcher das Becken speiste; und zerriß ein Schwanenfuß . . . die schleimige Oberfläche, so überraschte der kleine Teich mit dem Aufblitzen seines Wasserspiegels und erwies den Zeugungsgrund dieses Schoßes als vollkommen ungetrübt...« (229 f.).

Der dionysische Untergrund der schmerzlich unerlösten »armen Natur«, in der fortwährend der »lautlose Schrei ihres grünenden Gottes« (101)¹²⁰ ausgestoßen wird, drängt sich auch durch die Zierformen einer ins Dekorative umgekünstelten, denaturierten Gartenlandschaft, deren Sinnlichkeit in dem zerfallenden Wandbild wiederholt und gesteigert wird.

In dieser Umgebung vollzieht sich Belfontaines Rückfall in sein Israelitentum, der Verzicht auf den Glauben an Christus und das Geheimnis (17) der Taufgnade, das er sieben Jahre lang mit dem blinden Bettler geteilt hat, der nun zum erstenmal nicht an seinem Tauftag zurückgekehrt ist. Die Welt der Stagnation, des traumhaften Zurücksinkens in sich selbst, des Erstickens in dem Wasserbecken symbolisiert den Zustand des Protagonisten, der sich einer neuen Wirklichkeit zu bemächtigen glaubt und doch nur in den Sog der zyklischen Wiederkehr innerhalb der gefallenen Schöpfung (149) gerät.

¹¹⁹ Auch in dieser doppelten Motivierung äußert sich die dualistische Struktur mit ihren Diesseits=Jenseits=Polen.

¹²⁰ Die Übernahme dieser Bildformel von W. LEHMANN (vgl. den Gedichtband *Der Grüne Gott*, Heidelberg 1948) kommt einem Bekenntnis zu dem bewunderten Vorbild gleich.

Die neue Wirklichkeit glaubt Belfontaine in seiner ›Wiedergeburt aus der Vernunft‹ (240, 247) zu erleben. Sie, die er erst als Natur der Natur in der ›Trauer des Fleisches‹ (235) gesucht hat und fortan in der Vernunft vergötzen wird, muß sich zuletzt ebenso als Täuschung und Scheinwirklichkeit entpuppen, wie die Illusion des Lebens in dem von Sprüngen durchzogenen Wandbild der Leda. Dies Bild demonstriert wie das ganze Lusthäuschen auf der Unterweltslichtung (231) die Todverfallenheit des unerlösten, nur sinnenhaften Lebens.

Das Fresko mit seiner Verlebendigung des antiken Mythos bildet die kontrastierende Kulisse zu Belfontaines angewiderter und feindseliger Ablehnung des christlichen Menschen- und Gottesbildes, in dem er, einmal aus der Fiktion seiner längst erstarrten Gläubigkeit gerissen, nur noch einen ›Zug des Jammers‹ (244) sehen kann, wo jeder einzelne Heilige den ›Keim der Empörung gegen Ordnung und Menschlichkeit‹ (244) in sich birgt. Seiner Forderung nach dem natürlichen Menschen (246) hält Mathias das Bild des Gekreuzigten entgegen, doch Belfontaine wendet sich ab von diesem ›Zerrbild des Menschen, das jeder Grieche beschämen könnte‹ (246).

Der Priester entfernt sich¹²¹ und Belfontaine bleibt allein in dem Raum zurück, der von den fauligen, stechenden Dünsten des stehenden Wassers erfüllt ist. Hier verbindet die Dichterin nun das Wasserbild mit dem Sinnbild der Schwäne in charakteristischer Symbolzusammensetzung.

Der äußere Anstoß zu der Bildverschmelzung und -integrierung liegt in der realen Anschauung der Szenerie: Auf dem Wasserlauf im Park tummeln sich etliche Schwäne, und das Tempelchen dient ihnen als Niststätte. Mit raffinierter Selbstverständlichkeit wird die bildliche Darstellung der Jupiter=Leda=Begegnung in den wirklichen Schwänen wiederholt und gesteigert, während das Bild der Tiere in der Brunst eine durch die Stimmungswelt des Mythenbildes vergeistigte und dadurch noch verführerische Sinnlichkeit ausstrahlt.

Gerade dieser Mischung aus geschlechtsverfallener Natur (Magna Mater) und diesseitiger, im Ästhetischen ganz befangener Geistigkeit, die die Leda des Wandbildes mit ›sonderbar leichtem Spott über den plumpen Vogel‹ auf den Beschauer blicken läßt, hat sich ja Belfontaine überant-

¹²¹ Seine Erscheinung wird mit der Umgebung kontrastiert, indem er einer ›stillen Oase‹ verglichen wird und seine ›Augen, die einer kühlen Zisterne, und Lippen, die einem Brunnenrand glichen‹ (240) beschrieben werden. Er ›hob einen Kieselstein auf . . . und warf ihn gedankenlos . . . auf die verwucherte Wasserfläche. Das kleine Geräusch des getroffenen Spiegels und der winzige Aufblitz, welcher . . . folgte, schien Frage und Antwort im Reich der Natur bereits vorwegzunehmen . . .‹ (242). Hier leuchtet, in Verbindung mit der Glaubensfrage, durch Mathias' Bewegung unter der Pflanzendecke wieder der reine ›Zeugungsgrund‹ des Wassers auf, dessen symbolische Bedeutung wir noch untersuchen werden.

wortet, als er sich vom Sterbekreuz des Mathias und seiner Frage: »Glauben Sie an die Gottheit Christi?« (242) abwendete.

Als Belfontaine, dem Bachbett folgend, auf das Tempelchen zugeht, sah er,

»daß drei Schwäne, dicht zusammengedrängt, über dem Wasser schwammen . . . Sie schienen ein einziges Wesen zu sein und in der Verbindung von Glanz und Flaum eine riesige Blüte zu bilden . . . Eine Sinnlichkeit, so schlechthin, daß sie sich selber schon wieder aufhob, um gleichnishaft zu werden, ging von dem Anblick der Vögel aus und hüllte sie in das Geheimnis der Liebesgöttin ein . . .« (232).

Die Passage bietet zunächst das Naturbild in berückender Anschaulichkeit dar, paraphrasiert es dann noch einmal metaphorisch — die Schwäne als Blüte —, um es zuletzt auch noch reflektierend auf den abstrakten Begriff zu bringen. Durch diese Abstrahierung des im Sinnbild Ausgesprochenen mit verschwimmenden, unanschaulichen Wendungen (»eine Sinnlichkeit, so schlechthin, daß sie sich selber schon wieder aufhob«) wird die Bildkraft am Ende wieder aufgelöst. Der Vorgang zeigt beispielhaft die eigenartige Begabung und Schwäche in der symbolisierenden Tendenz E. Langgässers.

Interessant ist auch die Neigung der Dichterin, die Erscheinungen der dinglichen Wirklichkeit gleitend ineinander überzuführen. Belfontaine glaubt bei der Annäherung der Schwäne zunächst in dem weißleuchtenden Bild die erwartete Frau vor sich zu sehen — dann erscheinen ihm die Tiere als riesige Blüte¹²². Einerseits mag der schnelle Vorstellungswechsel auf der besonderen Metaphernfreudigkeit der Dichterin beruhen, die die Bildreihen gern assoziativ verlängert, zum anderen läßt sich aber hier ein besonderes weltanschauliches Verhältnis zu den Gegenständen der Wirklichkeit erkennen. Das barocke Motiv der Scheinhaftigkeit des Irdischen wird auf dem Hintergrund einer christlichen Welthaltung mit neuen Stilmitteln zur Geltung gebracht.

Der Gedanke des Irrtums und der Täuschung, den die wechselnden Bilder einschließen, bestimmt die ganze Episode im Schwanenhäuschen, dessen Wandbild selbst in der Illusion der Lebendigkeit ein Symbol der Täuschung ist. Belfontaines Irrtum, als er die Schwäne für Helene Gitzler gehalten hat, führt zu kraß enttäuschter Liebeserwartung, wenn er an Helenes Stelle den Pfarrer im Tempelchen trifft. Ähnlich spielt im 2. Buch die Täuschung und irregeführte Liebeserwartung Hortense de Chamants eine große Rolle und verursacht ihre Flucht in das Nichts und den Selbstmord. Die konkreten Enttäuschungen des Verlangens durch einen sich entziehen-

¹²² Ein Gegenbild dazu ist die mystische Blüte *espérance* in Benoîts Vision.

den Liebespartner, die Täuschung, wird zur Entlarvung der diesseitigen Wirklichkeit als scheinhaft, als ihrem Wesen nach täuschend umgemünzt. Und da für die Dichterin die Sphäre des Erotischen ein Kernbezirk der Diesseitigkeit ist¹²³, findet die Entlarvung der Wirklichkeit mit Vorliebe in diesem Bereich statt.

Der Scheinhaftigkeit der Realität entspricht es, daß Belfontaine, der seit seiner dem Hochzeitstag vorausgehenden Taufe keine Todsünde mehr begangen hat, den Abfall von Christus nach Mathias' Weggang statt in wirklicher Vereinigung mit Helene Gitzler in einer imaginären, magischen Verschmelzung mit der Leda des Wandbildes bekräftigt:

»Schon sank der ganze Raum in den Zustand einer gärenden Metamorphose zurück und verlor, sich erweichend und pflanzenhaft werdend, die Beziehung zu jeder Sprache: er gab kein Echo mehr, keinen Schall, sondern erstickte, außer dem Schmatzen, mit dem die Fäulnis tiefer und tiefer in sich zusammenrückte, jeden anders gearteten Laut. Selbst Leda lächelte nicht mehr spöttisch, sondern erwartete ihre Gottheit mit blind geöffnetem Schoß. Ihr Leib, von kleinen Sprüngen durchzogen, schien sich in zitternden Atemzügen zu heben und zu senken; er wurde lebendig, indem die Zerstörung ihr Werk an ihm vollbrachte . . . Der Zurückgebliebene, der sie nun ansah und sich in dieser stummen Betrachtung gleichsam mit ihr vermählte, sie in Besitz nahm, schauend umarmte und förmlich mit ihr verschmolz, erzitterte vor Glück. »Wie ein Siegel drücke mich auf dein Herz«, flüsterte er blasphemisch . . .« (248).

Die Erotik der Schilderung, durch die fünffach tautologisch wiederholte Aussage der symbolischen Umarmung bis ins Lüsterne aufgeschwellt, findet nach einer kurzen kontrapunktischen Erwähnung des Schlüsselwortes »Siegel« in blasphemischer Umkehrung aus einer Metapher der Taufgnade in eine Vokabel der Wollust in dem Bild zweier einander begattender Schwäne eine wirkungsvolle Fortsetzung in der Realität. Die Schwäne, die

»wie eine riesige Wolke, vor Liebeswut rasend, mit vorgestreckten, stimmlos erstarrenden Hälsen« (248)

in das Tempelchen einbrechen und den Wasserspiegel »zerbrechen«, vollziehen eine wirkliche Vermählung, im Gegensatz zu der illusionistisch dargestellten auf dem Wandbild, und sie vollziehen sie zugleich stellvertretend für Belfontaine und die Leda des Gemäldes, die ihrerseits wieder Helene Gitzler vertritt — und damit die Frau überhaupt, die unter dem Bann der magna mater steht.

¹²³ Daher wird die Sünde überwiegend als sexuelle Ausschweifung oder gar Perversion dargestellt und eine echte Liebesbeziehung nirgends gestaltet.

Als draußen suchend der Name Helenes gerufen wird, richtet sich die Schwänin, die Belfontaine ja vorher wegen ihrer weißen Federn mit der Frau verwechselt hatte, empor — »als ob ihr Name genannt sei« (249), und die Konturen der trügerischen Scheinwirklichkeit verfließen vollends.

Wir haben bereits auf eine Reihe von Stellen aufmerksam gemacht, wo im Sinnbild des stehenden Wassers unter der schleimig bedeckten Oberfläche eines Grabens oder Teichs der Gegenpol angeleuchtet wurde, indem von dem unter der Oberfläche verborgenen, reinen Wasserspiegel oder dem »ungetrübten Zeugungsgrund des Schoßes« gesprochen wurde. Solche Äußerungen stehen zunächst in einem scheinbaren Widerspruch zur Gesamtaussage der Wasserbilder, ihre Bedeutung wird aber klar, wenn wir sie in innerem Zusammenhang mit der Episode auf der Isle St. Louis verstehen. Im Gespräch zwischen den beiden alten Männern, einem Ungläubigen und einem Frommen, wird die Geschichte von Bernadette Soubirous und ihrer Gnadenquelle (und in losem Zusammenhang damit die des blinden Bettlers Jean, Belfontaines Taufzeugen) erzählt. Die Gnadenquelle ist ganz das, was im Bild des stehenden Wassers zwar auch mitangelegt, aber unter der fauligen Pflanzendecke verborgen ist: reiner, unbefleckter Zeugungsgrund. Und als solcher bedeutet die Quelle zugleich Maria, »die unbefleckte Empfängnis«.

Eine ganze Theologie vom »Mysterium des frühesten Ursprungs« (137) wird am Sinnbild der Quelle erklärt. Bevor noch irgend etwas geschaffen war,

»war die Unbefleckte Empfängnis der Schöpferkraft eingeboren . . . wie eine Wasserquelle, welche, auch wenn sie getrübt werden sollte, aus ihrer eigenen Natur die Kraft der Reinigung hat. Vor der Geburt aller Dinge war schon die Wiedergeburt, und die Natur war von Anfang an — Übernatur« (137).

Damit wird die Natur auf die Einheit ihres Ursprungs (137) zurückgeführt:

»Doch die Einheit dessen, was Sie mit Recht als ‚Wirklichkeit‘ bezeichnen, kann, wie der Logos, durch den sie wurde, nur eine ganz personale sein . . . Es ist . . . Maria, die Quelle der Wiedergeburt . . . die ‚Unbefleckte Empfängnis‘, wie das Wasser der Taufe die Heilung schlechthin . . .« (138).

Diese Theologie setzt also zunächst die Lourdesquelle und weiterhin jedes reine Quellwasser und jeden Brunnen, jede Zisterne in Beziehung zu der in Maria personifizierten Unbefleckten Empfängnis. Wie fließendes Wasser sich selbst reinigen kann und seine ursprüngliche Reinheit immer wieder selbst herstellt, so hat auch Maria als Unbefleckte Empfängnis und ur-

sprünglicher Teil der Schöpfung die Kraft der Reinigung und damit der Wiedergeburt¹²⁴.

Das Wasser versinnbildlicht also nicht nur die seelische Stagnation, das Einmünden in die vegetative Verwesung als den ›natürlichen Zustand‹ des gottfernen Menschen, sondern kraft der ihm innewohnenden Fähigkeit zur Reinigung (die in Maria personifiziert ist) kann es auch Taufwasser werden und geistige Wiedergeburt symbolisieren.

Der Gegensatz zwischen den sumpfigen Gewässern der unerlösten, panischen Natur und dem geheiligten Wasser der Gnaden- und Taufquelle wird von dem alten Casculade auf der Isle St. Louis betont:

›Wahrhaftig . . . diese Grotte . . . hat keine Ähnlichkeit mit der holden Sirengrotte von Capri, mit den unterirdischen Grotten der Isis oder der magischen Muttergrotte, die Leonardo malte; ihr Wasser keine mit jenen Fluten, die Venus geboren haben, und ihre blau=weiße Devotionalie hat nichts mit den Bildsäulen jener Göttin der gefallenen Schöpfung gemein, die in dem Schoß der Natur noch immer um Hilfe und Heilung fleht . . . was diese Pilger im tiefsten hoffen, ist die Vergebung der Schuld‹ (149).

So wird der magna mater in Maria eine ›neue Ariadne‹ (553) gegenübergestellt.

Bereits im *Gang durch das Ried* wurde das Zurückgewinnen der Erinnerung im Symbol des Wassers dargestellt, das in der Erde und im Brunnen hochsteigt. Im *Unauslöschlichen Siegel* ist das Erinnern wiederum ein Schlüsselwort¹²⁵ und wird in bildlichen Zusammenhang mit dem Wasser gebracht.

In der Exposition wird Belfontaines Zurückdenken an die sieben Jahre, die zwischen dem Tauftag und dem Beginn der Erzählung liegen, wie ein langsames Sinken in die Meeresflut beschrieben. Die Stelle ist in ihrer Gleichnishaftigkeit (gegenüber dem Riedroman, wo im Gedächtnisverlust Aladins eine reale Handlungsgrundlage für das Motiv vorlag) ein Musterbeispiel für die Klang- und Bildassoziationstechnik und soll deshalb ausführlicher betrachtet werden.

¹²⁴ E. LANGGÄSSER befindet sich mit diesen Gedanken in der ›Nähe der östlichen Sophia=Lehre. Sie selbst studierte die Mariologie von M. SCHEEBEN‹ (vgl. dazu W. HOFFMANN in dem Vorwort zu dem Band gesammelte *Gedichte* von E. LANGGÄSSER, 1959, S. 20).

Der naheliegende Einwand, daß hier keine echten dichterischen Sinnbilder, sondern nur übernommene theologische Motive vorliegen, beeinträchtigt nicht die Funktion des Motivs innerhalb des Aufbaus.

¹²⁵ Die christliche Existenz wird vom dreidimensionalen (185) Funktionieren der Erinnerung abhängig gemacht, deren Fehlen den Menschen als bloßes Phantom zurückläßt. Vgl. das Schlüsselwort auf S. 25, 69, 79, 187, 191, 193, 237, 460, 465, 552.

Belfontaine wartet in seinem Garten voller Überdruß auf den Blinden, der sein Geheimnis teilt. Er fühlt, daß der Erwartete »nie — nie« mehr kommen wird¹²⁶, und versucht ihn dennoch herbeizuzwingen, indem er sich die Begegnung und alle früheren Begegnungen mit dem Bettler intensiv vorstellt. Er will mit dem Blinden wie früher durch das niedrige Korn zum Wingerthäuschen hinaufgehen, dort mit ihm am Boden sitzen, den Sand durch die Finger laufen lassen und hie und da ein Muschelchen abtasten:

». . . denn der Boden war Meeresgrund, wie die Kinder schon in der Schule lernen. »Meeresgrund . . . Meeresgrund . . .« Ein Zittern durchlief Herrn Belfontaines Körper wie die Brandung den Wasserspiegel; dann breitete er die Arme aus und sagte mit singender, fremder Stimme: »All deine Wellenberge, deine Fluten, sie gingen über mich hinweg . . .« Dies war es, und es war ausgesprochen; das Geheimnis des Lazarus Belfontaine, der heute vor sieben Jahren die Taufe empfangen hatte« (17).

Aus der Vorstellung des Spaziergangs usw. — zuletzt des Berührens der Muscheln — entsteht ganz folgerichtig und absichtlich trivial eingeführt — »wie die Kinder schon in der Schule lernen« — der Gedanke an den Meeresgrund. Dann bahnt sich mit der träumerischen Wiederholung des Schlüsselwortes Meeresgrund die Übertragung auf die irrationale Ebene an. Zunächst wird aus dem Vorstellungsfeld des Meeres ein Vergleich zur Beschreibung von Belfontaines physischem Zustand gewonnen: »Ein Zittern durchlief Herrn Belfontaines Körper wie die Brandung den Meeresspiegel.« Diese Variationstechnik des Hinüberspielens eines Grundwortes in verschiedene Bedeutungszusammenhänge und verschiedene Formen, Bild, Metapher, Vergleich etc., scheint sich an musikalischen Formprinzipien zu orientieren. Dann zeigt es sich, daß der Vergleich nicht nur die Erregung des Protagonisten bildlich beschreibt, sondern auch assoziativ den inneren Zusammenhang mit ihrer Ursache herstellt: das Zittern Belfontaines wird durch die Erinnerung an das Tauberlebnis hervorgerufen, das ja symbolisches Eintauchen in die Meeresflut ist.

Ganz im Bereich des Supranaturalistischen spricht Belfontaine »mit singender, fremder Stimme«, d. h. mit der Stimme der Psalmsänger des Alten Testaments, den Satz: »All deine Wellenberge, deine Fluten, sie gingen über mich hinweg . . .«, der mehrfach in den Psalmen vorkommt (z. B. Psalm 42, 8; Psalm 88, 8), und wörtlich bei Jona (2, 4) als Ausdruck des göttlichen Zornes, der wie eine Springflut über den Menschen hingeht und ihn verzweifelt »zu der Berge Gründen« (Jona 2, 7) absinken läßt. Gleich-

¹²⁶ Die Worte »nie« und »heute«, »jetzt« und »immer« durchziehen als Leit motive den Roman; vgl. z. B. S. 12, 14, 470, 473, 494, 517, 520.

zeitig wird der doppelte Gedanke an die Sintflut und ihre Entsprechung, die Taufe¹²⁷, wachgerufen.

Im Anschluß an die bildliche und klangliche Evozierung des Tauberlebnisses durch das Meereswasser wird die magische Siebenzahl der Jahre bis zur Taufe in dem symbolischen Vorstellungsbild des Absinkens unter die Wasseroberfläche rückläufig durchmessen. Diese Verbildlichung hält den psychologischen Vorgang des Erinnerns zusammen und richtet ihn bedeutungsgemäß durch das streng durchgeführte Wassermotiv auf das zentrale Tauberlebnis aus:

». . . Er sank auf den Grund dieser sieben Jahre, ganz langsam . . . und kam mit weitgeöffneten Augen an dem Markstein eines jeden vorbei: noch sah er den Feldweg des vorigen Jahres wie ein glänzendes, taghelles Band an der Oberfläche des Wassers liegen . . . Auch an einer Schenke sank er vorüber, auf deren neubeworfene Wände der ausgestreckte Finger des Blinden irgendein Zeichen malte — diesen Deutefinger sah Belfontaine hernach bei jeder Begegnung mit einer Erinnerungsstätte. Er machte nichts Besonderes sichtbar: manchmal nur ein Büschel Grases, auf welchem ein taubenähnlicher Vogel ohne Bewegung saß . . . und zuletzt die Treppe des Kirchenportals, aus welchem Herr Belfontaine schwankend herauskam, nachdem er getauft worden war — nicht anders, als stünde die ganze Kirche selbst unter lauter Wasser; in der Heimat des Wassers gewissermaßen, und die Sinne des Lazarus Belfontaine seien alle von ihm erfüllt gewesen: Mund Nase, Augen und Ohren hätten mitgeschluckt, als er untertauchte, und nun entströmte das Wasser ihm stark und springflutartig wie dem Lamm der Apokalypse (17 f.).

Während im Riedroman ein imaginäres Tauberlebnis geschildert wird, das gleichnishaft die Umkehr Aladins andeutet, wird hier aus der Erinnerung Belfontaines, aber mit denselben Bildkomponenten des Wassers und des Untertauchens ein wirkliches Tauberlebnis surrealistisch dargestellt. Der Vorgang des Sicherrinnerns bis zum Tauftag und die Taufe selbst werden in dem Bild des Absinkens in dem Wasser, das Zeit in imaginären Raum umsetzt, untergebracht.

Als Belfontaine vor sieben Jahren die Kirche verließ, saß auf der Treppe »der blinde Jean«, »Johannes der Täufer«, der zum Zeugen der Erschütterung des Getauften wird, welcher gar nicht wußte, »daß ich nicht nur das Wasser wollte«, sondern auch den Glauben: »den blinden Glauben« (24).

Am Ende der Erinnerungsvision, als Belfontaine wieder auftaucht, wiederholt er das magische Wort »Jetzt« und sieht »auf den Rücken der sieben Jahre«:

»Aber nichts als vollkommen finstere Schwärze schlug von dem Wasserspiegel zurück . . . Das Licht war jenseits; gewiß: es hatte darauf gelegen

¹²⁷ S. o. S. 41, Anm. 89.

und dieses Wasser durchfunkelt . . . nun aber war es verschwunden — er wußte nicht, wohin« (26).

Belfontaine hat das Zeichen vergessen, welches der ›Blinde Glaube‹ mit seinem Deutefinger beschrieb: das Siegelzeichen der Taufe, ›womit die Diebe das Fenster oder die Tür vermerken, durch welche sie einbrechen wollen« (26). Die Einbruchsstelle der Gnade hat Belfontaine im Lauf der sieben sündenlosen Jahre vergessen; er ist trotz der Taufe Israelit geblieben: »C'était plus fort que moi« (245). So erscheint denn auch an diesem siebten Jahrestag der Taufe nicht der Blinde Glaube bei Belfontaine — der Bettler ist zur gleichen Zeit gestorben —, sondern der Verführer Tricheur, der ihn nach Frankreich locken wird.

Belfontaines Weg führt aus der ›Heimat des Wassers‹, von der symbolischen Quelle, der Tauf- und Meeresflut fort in das Reich der Täuschung, d. h. in einen Zustand der seelisch-geistigen Stagnation, den das stehende Wasser symbolisiert.

2. Das Sinnbild der Kugel

Im Rahmen der Wassersymbolik des Schwanenhäuschens und der damit verbundenen Bilder haben wir bereits die Vorstellung der Dichterin von der Scheinhaftigkeit der irdischen Realität und die Symbolik der Täuschungen berührt, zu der die Natur dem ›gefallenen Geiste‹ (101) werden muß.

Ein eigenständiges Symbol dieser Scheinhaftigkeit der Wirklichkeit hat E. Langgässer außerdem in der gläsernen Gartenkugel geschaffen, die eine vielfältige reale und symbolhafte Rolle im Roman spielt.

Das Symbol ist eine neue Form des Kugelsymbols aus *Proserpina*. Dort war die gläserne Murmel magisches Abbild der Wintererde und gab dem Kind Macht über das Urbild — die wirklichen Dinge.

Im *Unauslöschlichen Siegel* ist die Kugel nicht mehr nur Abbild, obwohl sie auch das noch auf viel eindringlichere Weise ist als Proserpinas Murmel, sondern sie täuscht, indem sie vermittels der reflektierenden Metallschicht in ihrem Innern die Wirklichkeit abspiegelt, das Auge mit einem Scheinbild der Wirklichkeit und wird dadurch zum Symbol der Täuschung an sich.

Das ›Schicksal‹ beginnt damit,

»daß Herr Belfontaine noch eine ganze Weile in die silberne Kugel starrte, die da auf dünnem, glänzendem Bein fast unwirklich vor ihm schwebte, den

Garten spiegelte, einfiel, und ihn auf zauberische Weise nach hinten verlängerte: endlos, in deutlichen Linien, die nichts an Umriß verloren, so weit sie sich auch entfernten; ja, noch die Art und Farbe des Kiesel, mit welchem der Hauptweg bestreut war, wurde getreulich wiedergegeben. Nur dieser Hauptweg selbst war verändert und schien sich in seinem Spiegelbild so unermesslich zu dehnen . . . obwohl ihn Rabatten und Stauden an beiden Seiten freundlich umschlossen, schnitt er gleichwohl so unbarmherzig und überhell durch den Garten, als käme er nur von draußen herein, um ihn vollkommen zu entzweien . . . nicht unähnlich der Pariser Straße, die das gleiche im Ganzen des Städtchens tat« (10).

Auffällig ist an der ganzen Passage der symbolistische, doppeldeutige Stil der gleichwohl sehr exakten Beschreibung (»ja, noch die Art und Farbe des Kiesel . . . wurde getreulich wiedergegeben«): der Weg, der den Garten »entzweit«, scheint wie ein gutes oder böses Wesen personifiziert, das nicht nur den Garten, sondern auch den Gartenbesitzer mit sich selbst entzweien kann.

Charakteristisch ist die Neigung der Autorin, die einzelnen Phänomene auch im kleinsten miteinander in Beziehung zu setzen, sei es durch einen Vergleich: »nicht unähnlich der Pariser Straße«, oder auch durch Wortechos, d. h. gleiche Wortwahl bei der Beschreibung verschiedener Dinge, um damit einen Gedanken zu suggerieren oder Atmosphäre zu schaffen. So wird die Absonderung des Belfontaineschen Hauses in der Topographie des Städtchens geschildert (9) und etwas später ist bei der Beschreibung von Belfontaines Erscheinung die Rede davon, daß die Farbe und Form seiner Nägel »ihnen etwas von Stolz und Schwermut und geheimer Absonderung« (13) geben. Auf den Menschen und sein Haus angewendet, schafft das Wort Absonderung eine geheime Beziehung zwischen beiden und lenkt durch die Wiederholung in verstärktem Maße, die Aufmerksamkeit des Lesers indirekt auf die christliche Auffassung der Sünde als Absonderung von Gott, deren sich Belfontaine ja bald schuldig machen wird. Ebenso weckt die Erwähnung der Pariser Straße, durch die Wiederholung im Vergleich des Gartenwegs mit ihr, eine kleine Spannung, die viel später durch Belfontaines Flucht nach Frankreich befriedigt wird. Diese Einzelzüge ordnen sich der symbolisierenden Tendenz des Stils ein und dienen den musikalischen Querverbindungen, deren wichtigste als Leitworte an bedeutenden Stellen der Erzählung auftauchen.

Die Kugel erscheint aber nicht nur als greifbarer Gegenstand in Belfontaines Garten und als Versteck des Glückslosen, mit dessen Kauf Belfontaine den blinden Glauben an den Glauben ans »blinde Glück« (33) verrät, sondern die Dinge der Wirklichkeit werden überhaupt oft so gesehen, als spiegelten sie sich auf der Innenfläche der Kugel, vor allem Belfontaines Vorstellungen scheinen wie auf die Metallschicht der Kugel geworfen. So

geschieht es im Schwanentempel, als er wahrnimmt, daß statt Helene Gitzler Mathias auf ihn wartet:

»Dann war es, als ob ein saugender Wirbel von unerhörter Gewalt seine Sinne . . . mit sich hinunterzöge und ihn zurückließe als ein Wesen, dessen Eindrücke nicht über Nerven und Blut, sondern unabhängig von ihnen in sein Bewußtsein drangen, wo sie wieder neue Erkenntnisorgane, Taster und Fühler schufen, welche sich einwärts bogen und die Bilder der Welt auf die Innenfläche einer hohlen Metallkugel warfen . . . Doch gleich jenen Wassernixen, welche, wenn einer sie ihrer Hülle und damit ihrer Freiheit beraubt hat, immer wieder zurückkehren müssen, tauchte Helenes Gestalt aufs neue in seinem Inneren auf; durchdrang es, weil sich kein Widerstand der Wirklichkeit ihm entgensetzte, und kam auf die Außenseite der Kugel, die sich wie eine schillernde Blase allmählich von ihm entfernte . . . Sie war die Schwanenblüte, war Leda und zugleich die nackte Frau in dem Landhaus, das er gesehen hatte . . . zuletzt aber war sie nichts anderes mehr als der farbig zerfließende Schimmer auf seiner Gartenkugel, der über dem deutlich gezeichneten Weg in die Vergangenheit lag; war das schwimmende und verschwundene Abbild von Gräsern, Blüten und Bäumen; Spiegelbild eines grünen Hauptes und die Klage, die jenem entströmte: »Ich habe keine Lust mehr« . . . (234 f.).

An anderer Stelle wird die symbolische Bedeutung der Gartenkugel vollends begrifflich ausgesprochen:

». . . das reine Nichts; Medusa, deren geronnenes Lächeln die Fenster mit schillerndem Schleim überzog und die Täuschung der unermesslichen Tiefe in Belfontaines Gartenkugel: Medusa, die mit Helene verschmolz; die Schönheit mit der Lüge und beide mit dem Tod« (263 f.).

Die Kugel, die K. A. HORST als »Symbol der Lust zum Nichts«¹²⁸ bezeichnet, ist mit ihrem hohlen Innenraum, der eine »unermessliche Tiefe« vortäuscht, und mit dem farbigen Schimmer, den sie über die Spiegelbilder zaubert, Sinnbild der Scheinwirklichkeit einer der Übernatur (Gnade) nicht teilhaften reinen Naturwelt; sie ist zugleich Sinnbild des nur von diesen trügerischen Erscheinungen erfüllten, in sich selbst gefangenen Bewußtsein, in das die Transzendenz keine Einbruchsstelle findet.

Daher spiegeln sich in der Kugel die Gestalten, die die »Täuschung des menschlichen Geistes, sich in geschlechtlicher Liebe, und der geschlechtlichen Liebe, sich im Geist wiederfinden zu können« (193) verkörpern: die Schwanenfrauen des panischen Naturreichs, denen Belfontaine in wechselnden Masken begegnet.

¹²⁸ K. A. HORST, Elisabeth Langgässer und der Magische Nihilismus, in: Merkur 4, 1950, H. 5, S. 571.

Bei dem zuerst dinghaft-plastischen Symbol der Kugel macht sich die bereits im Komplex Wasserbild — Schwanengrotte — Schwanenbild beobachtete Tendenz E. LANGGÄSSERS geltend, sich einer komplexen Wirklichkeit dergestalt zu bemächtigen¹²⁹, daß das Einzelsymbol durch Zusammensetzung mit anderen Symbolen unter einem übergeordneten Gesichtspunkt und durch assoziative Anreicherung zu einem komplexen Symbolgefüge ausgeweitet wird.

Dabei verschwimmen allerdings häufig nicht nur die dargestellten Erscheinungen, sondern auch ihre Sinnbilder.

Einen derartigen Symbolkomplex stellt die Verbindung zwischen Kugelsymbol — Wassersymbol — Grottensymbol dar.

Das Symbol der Kugel als leere Lüge (264) wird vertieft durch die optische und bedeutungsmäßige Beziehung des Kugelinneren zu dem Innern des Schwanenhäuschens. Auf diese Weise wird das Kugelsymbol per analogiam in die polare Gegenüberstellung mit einbezogen, die dem Schwanentempelchen und dem stehenden Wasser seine volle Bedeutung erst zuerteilt in dem Gegensatz zur Lourdesquelle und dem reinen Wasser der Wiedergeburt.

Kugel und Schwanengrotte erweisen sich als austauschbare Symbole unter dem gemeinsamen Gesichtspunkt der Scheinhaftigkeit und Täuschung der diesseitigen Welt.

Der Topos der Grotte taucht immer wieder in positiver wie in negativer Ausfaltung in der Erzählung auf. Außer in dem bereits behandelten Zusammenhang mit dem Schwanenhäuschen, der Lourdesgrotte und dem Kugelinneren, die durch die grottenförmige Gestalt Ähnlichkeit miteinander haben, macht sich die Grotte geltend in der Darstellung der beiden großen Gewitter, denen für die antinomische Struktur des Romans hervorragende Bedeutung zukommt.

Am Anfang betrachtet Belfontaine mit dem für ihn charakteristischen und als beinahe lästerlich empfundenen Interesse, das er auch pyrotechnischen Darbietungen entgegenbringt (s. u.), das Toben eines Unwetters:

»Der Donner überstürzte, vermischte, verstärkte sich in dem nächsten, und der dröhnende, feuerflüssige Hohlraum einer unaufhörlich sich bildenden Kugel umschloß mit den Innenwänden aus Glanz und löwenhaftem Gebrüll diesen Garten, der seine Wirklichkeit gegen den Trug einer Lichtmagie eingetauscht hatte, die ihn schöner und lebloser machte« (123).

¹²⁹ E. KREUDER, Elisabeth Langgässer, in: *Books Abroad*, Vol. 25, 1951, S. 5/6. »It was her ambition . . . to make complex reality visible« (S. 6).

Das Gewitter erbaut eine riesige Kugel aus Lichtmagie, die Belfontaines Gartenkugel unendlich vergrößert nachbildet und das ganze ›trostlos gefesselte Reich der Elemente‹ (123) umfaßt, dem die gottfernen Menschen ebenso angehören wie die Natur. Belfontaine betrachtet die ›grottenbildende Wirkung‹ der Blitze im Gewitter, ›die, gleich der Gartenkugel am Morgen, diesem Ort eine saugende Tiefe‹ verleihen, und sagt halblaut vor sich hin: »Aber das ist ja die Hölle!« (124).

Die Sinnbilder Kugel — Wassergrotte des Schwanenhäuschens — Gewittergrotte aus der Lichtmagie gehen ineinander über und werden bewußt um des kompositorisch verbindenden sowie um des symbolisierenden Effekts willen in Beziehung zueinander gebracht. Der surreale Zusammenhang in diesem Symbolgefüge muß dem Leser durch die Labyrinth der Erzählung helfen. Wenn die Situationen der Erzählung mit einem Glied der Symbolkette in Berührung gekommen sind (wie z. B. die verschiedenen Frauen mit dem Kugelsymbol), dann ist dem Leser die positive oder negative Einordnung in die Erzählstruktur bereits angedeutet, ohne daß ein explizit wertender Hinweis die poetische Schau zerstören müßte.

In der Schilderung der Gewittergrotte fällt eine gewichtige Aussage über das Sinnbild der Kugel: die Wirklichkeit ist gegen ein schöneres und lebloseres Trugbild ausgetauscht! Das gilt gleichnishaft für den inneren Zustand und das Welterlebnis des Lazarus Belfontaine, der die Glaubenswirklichkeit zunächst gegen die Scheinwirklichkeit der auf das Organische beschränkten Natur und dann gegen die künstliche Ruhe einer bloßen Vernunftwirklichkeit eintauscht.

Bereits als Belfontaine innerlich auf die Begegnung mit dem Blinden verzichtet hat, und noch mehr, als er sich dem Pfarrer Mathias gegenüber zu seinem Unglauben bekannt hat, breitet sich ›eine Ruhe über Herrn Belfontaine aus, wie er sie vorher noch niemals gekannt oder besessen hatte‹ (26). Diese Ruhe, die in Wirklichkeit Erstarrung ist, wird dann zum Hauptmerkmal seines Lebens in Frankreich. Sie zerbricht erst wieder, wenn am Ende des Frankreichteils der Ruf der Erweckung an ihn gerichtet wird. Das geschieht in der Glashausgrotte, die wieder grottenartig von dem zweiten entscheidenden Gewitter (s. u.) überwölbt ist und innerhalb der polaren Struktur des Werkes die gegensätzliche Entsprechung zu dem oben ausgeführten Grottengewitter mit der Kugelgrotte darstellt.

Entsprechend der bisher beobachteten Antithetik der christlichen Weltanschauung, die Gestalten und Motive der Handlung und ihre symbolischen Konjunktionen den Gegenpolen des Göttlichen oder Satanischen zuordnet, findet auch die sphärische Grotte aus Lichtmagie (Kugel- und Gewittergrotte) ein Gegenbild nicht nur in dem Gegenmotiv der Lourdesgrotte, das dem Schwanentempelchen gegenüberstand, sondern zusätzlich in der

Geburtenhöhle (266), die sich durch die Fürbitte der alten Rosine über der Szene von Helene Gitzlers Tod bildet.

Helenes Mann, dem Sybariten, erscheint der Ort in der Nähe des verwucherten Grabes ›luziferisch‹ (264) und gleich dem Innern von Belfontaines Kugel. Aber das Gebet Rosines gibt ihm

›den Charakter einer Geburtenhöhle . . . einer Grotte und eines mystischen Schoßes, aus dem von jeher das tiefe Geheimnis der Wiedergeburt entsprang und zu dem es zurückkehren mußte‹ (266 f.)

und verwandelt gleichzeitig jedes Wort der liebessüchtigen Sterbenden mit beinahe leichtfertig wirkender Artistik in sein frommes Gegenteil. Dabei bedient sich die Garderobenfrau priesterlicher Wendungen — ›meine Tochter‹ — und wird aller persönlichen sprachlichen Eigenheiten in noch stärkerem Maß entkleidet, als das die Autorin schon gemeinhin, namentlich in theologischen Gesprächen, mit ihren Romangestalten tut: Die allgemeine, heilsgeschichtliche Ebene schaltet auch im Sprechton die individuell-charakterisierende aus, die alte Frau bindet sich die Maske des Priesters um und wird zu seiner Stellvertreterin.

So wird in dem stychomythischen Bekehrungsdialog Rosines mit der Sterbenden der Umschlag in die Gnade selbst noch für die Selbstmörderin erwirkt: Helene, vom D=Zug tödlich verletzt, wünscht jetzt nur noch zu leben — Rosine verspricht es ihr:

»Hör zu, meine Tochter . . . Ich verspreche dir, daß du lebst« (269).

Als Helene lallt: »Liebe . . . ach, schöne Liebe . . .« — und: »Mutter —?« — entgegnet ihr Rosine:

»Wache auf, meine Tochter! . . . Da ist sie, die Mutter der schönen Liebe, nach der du gerufen hast« (270).

und beginnt eine Marienlitanei zu beten: »Wohlan denn, unsere Fürsprecherin . . .« (270).

Das Gebet zeigt Helene die Gnade als ›Pforte der Freiheit‹ (217), den ›Schoß der Wiedergeburt‹ als jene andere Höhle, von der es im Proszenium heißt:

›Die dritte Grotte war immer da und hat die erste (die Enklave der Hölle) und die zweite (den Ort der Buße) von Anfang an überwölbt¹³⁰.‹

Der Tod Helenes, die in die mystische Grotte der Wiedergeburt eingeht, während sich Belfontaine, auf sie wartend, in der Schwanengrotte vom

¹³⁰ E. LANGGÄSSER, *Das Unauslöschliche Siegel*, 2. Aufl., 1948, S. 15.

Glauben lossagt und in den sinnbildlichen Grotten des Nichts und der Lüge verliert, demonstriert die zweifache — positive und negative — Akzentuierung der Sinnbilder Wasser — Kugel — Grotte, die der zweifachen Möglichkeit: Gnade oder Verwerfung symbolischen Ausdruck gibt.

Genauso artistisch wie der Bekehrungsdialog mutet die Überleitung von der Sterbeszene zur gleichzeitig einsetzenden Feuerwerkszene auf dem Kasinofest an: »Wohlan denn . . .«, betet Rosine und mit dem Wortecho: »Wohlan denn, Herr Belfontaine. Fangen wir an!«, läßt der Drogist Mösin=ger das erste Füllhorn zerplatzen (271). Im »Zeige uns Jesum . . .«, das von dem »Zeige uns . . .« begleitet wird, das den farbigen Feuerfontänen gilt, wird der nachäffende Parallelismus weitergeführt, der in raffinierter und formal bewältigter Zweistimmigkeit die beiden Extreme konfrontiert: Sterbegebet und Feuerwerkszauber, Grotte der Wiedergeburt und Grotte aus Lichtmagie, Wirklichkeit und Täuschung im göttlichen und im satanischen Bereich.

Neben derartigen Szenenüberleitungen durch Wortechos verwendet die Dichterin häufig eine inhaltlich=thematische Verbindung: im Gespräch einer Szene wird ein Mensch oder eine Situation erwähnt, die die Folgeszene dann ausführlich darstellt. Außerdem läßt sich eine kunstvolle optische, fast kameramäßige Überleitungsmethode beobachten: die Waschfrau Lorenzen verfolgt den am Graben entlanggehenden Belfontaine mit den Augen:

» . . . die Gestalt des Mannes ward zusehends kleiner; schon hätte man ihn in das Guckloch einer Vorplatztür fassen können . . . Als der Klöppel zweimal kurz nacheinander an die Eisenglocke geschlagen hatte . . . schob Fräulein Kindermann langsam die Klappe, die den Durchblick (der Pfarrhaustür) bedeckte, zurück und preßte ihr Auge dagegen . . .« (80)

— sie erblickt den Lazarus Belfontaine, der dem Pfarrer einen Besuch machen will.

Dazu kommt die kontrastierende Methode, die auf die Darstellung der bürgerlichen Laster in der »Enklave der Hölle« unvermittelt einen reflektierenden Abschnitt als geistlichen Gegenpol folgen läßt.

3. Das Tableau der Sybariten

In dem Augenblick, als Belfontaine in das Reich der Täuschung eingeht, gehört er nicht mehr auf die »Seite der Freiheit« (65), auf die Seite des Pfarrers Mathias und seiner Freunde, der Kirchenväter, sondern er ist wirklich

und innerlich zu den Sybariten übergelaufen, die in der kleinen rheinhessischen Stadt die Gegenwelt zu Mathias verkörpern.

Sie sind eine Tafelrunde von wöchentlich zusammentreffenden Fressern, die ihr Laster so weit treiben, »daß sie selber in gleichem Maße von ihren Speisen verzehrt und verschlungen (werden) . . . wie sie ihrerseits diese Speisen verzehrten« (68).

Alle tragen wie der Arzt Doktor Schifftenberger mit dem »gesalbten Dämonenantlitz« das »Siegel unaussprechlicher Schwermut« (58), das den Sünder kennzeichnet¹³¹.

Es ist eine Gegensatzprägung zu dem Siegel der Taufe, das dem Roman den Titel gibt und in seiner positiven Bedeutung schon in der Offenbarung Johannes vorkommt (7, 3; 22, 3–4), wo es die Diener Gottes an der Stirn tragen, die nicht von den apokalyptischen Plagen vertilgt werden sollen.

Sieben Jahre lang hatte Belfontaine unter den Sybariten eine Sonderstellung inne, schon weil er das kirchliche Fleischverbot nicht brach, mit dem der Freitag, der Tag der Zusammenkunft, für ihn belegt ist. Jetzt aber wird er von den Fressern wirklich aufgenommen:

»Na, endlich . . . gehörst du an diesen Tisch, wie nur irgendeiner von uns« (65).

Die Bürger des Städtchens, das unter dem Licht der Vernunft (47) liegt, haben eine feine Witterung für den Mitsünder: sie ahnen Belfontaines Abfall, noch ehe er selbst ihn sich und Mathias eingestanden hat.

Die Schilderung der Autorin macht die Tafelrunde zu einem höchst wirkungsvollen Sinnbild der Verlorenheit der Sünder in einer gottlosen Welt, wenn sich die Fresser, deren jeder ein besonderes Laster, besondere Empfindlichkeiten und einen besonderen Geschmack hat, nach verschiedenen Streitgesprächen und Zwischenfällen, in denen die innere Brüchigkeit dieser Gemeinschaft offenbar wird, endlich zusammen an den Tisch setzen:

»Mäßigung!« sagte Kibich kalt und legte Herrn Gitzler ein Mundtuch um, das er hinten verknötete, während jener, ärgerlich lachend, seinen Vollbart über das Lätzchen zerrte und mit Erleichterung wahrnahm, daß Kibich bei sämtlichen Sybariten, in der Hoffnung, das Essen voranzutreiben, diesen

¹³¹ Die Schwermut taucht in katholischen Romanen immer wieder als Charakteristikum des gottfernen Menschen auf. Die »magical sadness« macht das Wesen von Julius Schönheit in E. WAUGHS *Brideshead Revisited* (a.a.O., S. 265) aus und die männliche Hauptgestalt in LUISE RINSERS Roman *Abenteuer der Tugend* (Frankfurt 1957), der Sänger Maurice, ist so sehr von ihr ergriffen, daß das Wort Trauer bzw. Schwermut zu einem beständig wiederkehrenden Leitwort des Romans und mehrfach direkt thematisch abgehandelt wird. (Vgl. L. RINSER: S. 10, 12, 21, 23, 25, 26, 34, 38, 45, 46 — so oft erscheint »Trauer« allein auf den ersten 50 Seiten!) Diese Melancholie ist allerdings von der »getrosten Verzweiflung« der Heiligengestalten und der Gläubigen in der Wüste (s. u.) zu unterscheiden.

Ritus vollzogen hatte. Gleichzeitig blickten einander die Herren in tiefem Schweigen an und bemerkten, ganz wie in Spiegelträumen, daß sie samt und sonders unter dem Kinn mit ihren Servietten bekleidet und also vervielfältigt waren; wie auf Verabredung nahmen sie Platz, stützten die Ellbogen auf und hielten, ohne ein Wort zu sprechen, Messer und Gabel hoch (64).

Als der Küchenjunge Eddie, um die Herren zu unterhalten und die Spannungen zu lösen, sich ans Klavier setzt und verkündet, daß er ›Machen wir's den Schwalben nach‹ spielen wolle, brechen die Sybariten gleichzeitig in ein entsetzliches Gelächter aus:

›Ihre Schlünde zerrissen, ihr mächtiger Atem zischte wie überflüssiger Dampf aus tutenden Schiffsschornsteinen, deren Schreie sich heben und senken und heben, um endlich auf dem erlösten Geheul einer Sirene stehenzubleiben — endlos bis zur Erschöpfung und Klage, die sich selber als Letztes verschlingt‹ (64).

Wie im ›lautlosen Schrei‹ der medusischen Natur die Klage des ›grünenden Gottes‹ zu vernehmen ist, so ist auch hier in der menschlichen Sphäre noch im Gelächter die verzweifelte und uneingestandene Klage der Unerlösten und Höllenbewohner enthalten, die sich nicht ›nach der Quelle bücken‹ (136) wollen.

Im gleichartigen Aussehen der Fresser, die alle mit der Serviette um den Hals die Speisen erwarten, steigert sich das Bild der Tafelrunde ins Symbolische¹³². Die sinnbildliche Gleichartigkeit der Gestalten ist aus ihrer Identität als Sünder, aus der gleichen Funktion zu verstehen, die sie alle als negative Figuranten innerhalb des Heilsdramas erfüllen. Das Motiv wird auch später weitergeführt; Frau Belfontaine sucht ihrem Mann einen Fremden zu beschreiben und vergleicht ihn nacheinander mit allen Sybariten, ohne seine Erscheinung deutlich zu schildern. Zum Schluß gibt sie widerwillig zu, daß Herr Tricheur auch mit Belfontaine selbst eine gewisse Ähnlichkeit habe. Die Ähnlichkeit aller Sünder mit der Inkarnation Satans, Tricheur, entspricht der typologischen Zeichnung der Gestalten¹³³.

Das Sinnbild der Sybariten wird surrealistisch vom Boden der Wirklichkeit abgelöst und dadurch in seiner Wirkung als Gleichnis einer Art Satansmesse (die sich noch dazu wie auf der mittelalterlichen Bühne in mehreren Stockwerken abspielt, da die Küche sich unter dem Speisesaal der Fresser befindet) erheblich intensiviert:

›. . . jene seltsame Art zu leiden, die über die Runde wie Luziferlicht breit ausgegossen war, gab ihnen eine magische Schönheit, die gleichsam das

¹³² Vgl. das Symbol der gleichen Geste bei den Soldaten in *Mars*.

¹³³ Umgekehrt kann Belfontaine von der Haushälterin Kindermann auch mit seinem positiven Archetyp, dem Bettler, verwechselt werden (81).

Spiegelbild aller Freuden und also keineswegs wirkliche Freude, doch von den Gebärden der Freude nicht unterschieden war . . . Ihre Lautlosigkeit . . . sprach vielleicht für die schreckliche Meinung, daß hier nicht Vorhölle war oder Orkus, sondern einfach der Tisch der Verdammten« (68 f.).

Belfontaine erscheint es so, als ob alles, was sich in ihrer Runde begibt, etwas vollkommen Lebloses (69) habe. Diese Kennzeichnung stellt die Verbindung her zu dem Motiv der Spiegelung, Täuschung und Scheinwirklichkeit aller nur diesseitigen Realität. Deshalb teilt die Tafelrunde der Höllenbewohner mit der Kugel und der in ihr gespiegelten Frauenschar das Spiegelmoment und das Grottenmotiv der magischen Schönheit des Luziferlichts.

Die Beziehung wird nicht durch direkten Vergleich hergestellt, sondern assoziativ durch die gleichen Vorstellungen der Leblosigkeit, Spiegelung und des magischen Lichts, die im Zusammenhang mit der Kugelgrotte ebenso wie mit der Tafelrunde auftreten.

Tatsächlich gehören die Sybariten der Bedeutungsebene der Täuschung als einer scharf fotografierten Scheinwirklichkeit zu, wie sie das Kugelsymbol einfängt.

Innerhalb der Scheinwirklichkeit der Abgefallenen verkörpert der Sünderreigen der Fresser symbolisch den einen Aspekt von E. Langgässers Bild des glaubenslosen Menschen: den Sünder, der in den unentrinnbaren Kreislauf einer nur physisch erfaßten Realität gebannt ist und in der Ausübung physiologischer Funktionen in den Lastern der Wollust und der Völlerei unbewußt an der Klage und dem Schicksal der ›Natur der Natur‹ teilnimmt: an der Verwesung des Fleisches.

4. *Das Sinnbild der Marionette*

Ein anderer Aspekt des abgefallenen Menschen, der vor allem für Belfontaines Leben in Frankreich bestimmend wird, ist die geistige Form der Sünde: die Häresie der sich selbst verabsolutierenden Vernunft. Während die Vertreter der fleischlichen Sünden, die sieben Sybariten, in einem Sündertableau vereinigt waren, findet die Hybris des Intellekts im Einzelmenschen ihre vollendete Ausprägung.

Im Verlauf der Begegnung zwischen Belfontaine und dem Drogisten Mösinger am Vorabend des Kasinofests gestaltet die Dichterin ein Sinnbild dieses Vernunftmenschen.

Die beiden Männer wollen den Ablauf der morgigen Feuerwerksbelusti-

gung absprechen. Bei seinem Besuch tritt Möisinger, ein verkrachter Chemiker und absonderlicher ›Mann der Vernunft‹, Herrn Belfontaine wie eine Ballettfigurine (181) im Stil des Dixhuitième entgegen, aus welchem Jahrhundert er den imaginären Besuch einer Hofdame empfangen zu haben behauptet.

Dieser Marionetten=Hofdame hat sich Möisinger nicht nur äußerlich in seiner Kostümierung angeglichen — er identifiziert sich auch vor dem verblüfften Belfontaine in seinen Bemerkungen mit ihr.

›Er öffnete wieder den Wandschrank . . . und holte das Überbleibsel einer vermorschten Puppe mit wackelndem Köpfchen heraus, blies über die Spitzenbesätze der seidenen Rokokorobe und trug sie an den Tisch. »Marquise de Lamotte. Entschuldigen Sie, daß die Dame sich nicht verbeugt. Ihr Kopf sitzt seit der Hinrichtung lose; Sie wissen ja: die Revolution . . . Man spricht nicht gerne davon. Am besten tun wir schon beide, als ob unser Kopf gar nicht anders säße —.« Er griff sich mit einem Ruck an den Hals und schien ihn zurechtzurücken; dabei, nicht ohne Sadismus, brachte er ein Geräusch hervor, welches das Knirschen der Wirbel auf unvorstellbar gespenstische Weise nachzuahmen versuchte. »Ein eigentümlicher Zustand, wie?« fragte er Belfontaine leise. »Aber nicht einmal unangenehm. Natürlich: manches gelingt nicht ganz. Wenn ich zum Beispiel, wie eben, über die Lunge zu rauchen versuche, kommt das Zeug an der Kehle heraus. Auch beim Trinken muß man vorsichtig sein — überhaupt bei jeder Art Tätigkeit, die den Anfang am Kopf macht . . . Am besten läßt man beides getrennt und braucht den Kopf nur zum Denken und den Körper für die Verdauung. Das heißt: man denkt ohne Körper und lebt von den Schultern abwärts wie ein aufrecht gehender Bock. Übrigens glaube ich, daß die Menschheit bereits auf dem Weg dazu ist . . . Sie merken es gar nicht. Plötzlich sind sie entzwei . . . Ja, ja — die galanten Damen . . . ›Wissen Sie, lieber Herr Möisinger‹, hat sie neu-lich zu mir gesagt, ›diese Trennung . . . war eigentlich gar nicht so schlimm. Als ich es merkte, war es vorbei. Und als es vorbei war, wußte ich nicht mehr, wie es früher gewesen ist‹ . . . es fehlt dieser Art die — Erinnerung. Und warum? Weil zu der Erinnerung Zeit gehört . . . damit die Möglichkeit, etwas zu ändern . . . Das Schlimmste aber: es kann die Zeit so plötzlich zu Ende gegangen sein, daß das Geschlecht, dem das widerfährt, seine eigene Zeit überlebt. Das ist die Hölle, mein Lieber. Oder besser: jene Enklave der Hölle, die in unser Leben hineinragt . . .« (186 f.).

Die Stelle liefert in absichtlicher, makabrer Geschwätzigkeit ein einprägsames Bild der halbvermorschten Marionette, die durch die ähnliche Aufmachung des Drogisten sofort symbolische Bedeutung bekommt. Nach einem surrealistischen Zwischenstück (die Halswirbelgeräusche, das Rauchen und Trinken) geht der Stil in abstrahierende Reflexionen über (›man . . .‹), in deren Verlauf die Stimme Möisingers, der ja eigentlich im Bunde mit der Vernunft sein will, zunehmend von der Stimme der Dichterin selbst übertönt wird, die die Vernunft richtet. Dabei wird eines der

Hauptthemen des Buches und die geistige Grundlage des Frankreichteils angeschnitten: die Folgen der mit der Französischen Revolution beginnenden Aufklärung für das im christlichen Sinn entartete Menschenbild, das von der reinen Vernunft geprägt ist.

Die Dichterin hat sich mehrfach dagegen verwahrt, daß der ganze Roman aus dem Gegensatz von Glauben und Vernunft (anstatt von christlicher und nichtchristlicher Existenz¹³⁴) interpretiert wurde: »Ich glaube nicht, daß Religion dazu da ist, die Vernunft zu ersetzen oder aufzuheben, es sei denn bei echten Mystikern¹³⁵.« Aber wenn diese Interpretation der Kritik auch ein Mißverständnis sein sollte¹³⁶, so ist E. Langgässer nicht ganz unschuldig daran, denn das Wort Vernunft durchzieht als Schlüsselwort mit fast immer negativem Beiklang den ganzen Roman¹³⁷ und wird besonders in der Erzählung von Bernadette und dem blinden Jean dem Glauben antithetisch gegenübergestellt. Den stärksten Ausdruck findet diese Herabsetzung der Vernunft¹³⁸ in dem Parallelkapitel zu der Mösingerepisode, wenn der Apotheker Louarment in Senlis Belfontaines Bemerkungen über seine Rauschgiftsucht als »künstliches Paradies« abwehrt, indem er feststellt, auch Belfontaine benütze ein Droge, ja, er ernähre sich überhaupt total künstlich: seine Droge sei die Vernunft (477).

Der surrealistische Stiltrick, der die ganze Passage reizvoll macht, ist die Art, wie die Dichterin den Drogisten sich sprachlich mit der Hofdame des Dixhuitième identifizieren läßt. Die Puppe wird in dem Mann mit seiner verschrobenen Kleidung gespiegelt, und der Mann spiegelt sich in der Puppe. Erst dadurch erhält das Symbol seine spukhafte Eindringlichkeit. Die Vorstellung des Kopfes, der vom Körper getrennt ist, als Ausdruck eines historischen Ereignisses und einer geistigen Situation des Menschen wird in Mösingers Worten plastisch: »Wenn *ich* zum Beispiel . . . über die Lunge zu rauchen versuche, kommt das Zeug an der Kehle heraus . . .« Die geschilderte Imitation der Halswirbelgeräusche steigert die Wirkung der Szene, deren realer Fundus nur aus einer halbzerbrochenen Puppe besteht.

Die symbolische Bedeutung des Bildes ist, wie so häufig bei E. Langgässer, nur allzu deutlich ausgesprochen: es wird genügend geschichts=philosophischer Ballast an das Sinnbild gehängt. Madame Lamotte wurde während der französischen Revolution, die die Aufklärung mit vorberei-

¹³⁴ E. LANGGÄSSER, Briefe, S. 158.

¹³⁵ Ebd. S. 79.

¹³⁶ Sie wird durch den Umstand unterstützt, daß die einzigen rein und liebevoll gezeichneten Gestalten des Romans Mystiker, Heilige und Heiligmäßige sind, wie Elisabeth, Mathias, François, Benoît.

¹³⁷ US S. 48, 134, 146, 201, 212, 240, 243, 302, 304, 309, 343, 401, 412, 452, 477.

¹³⁸ E. Langgässer betont: der sich selbst genügenden Vernunft, die sich verabsolutiert.

tete, enthauptet. Seither existieren Kopf und Körper des Aufklärungs= menschen getrennt voneinander: ›Plötzlich sind sie entzwei.‹ Damit beginnt eine Epoche der Diesseitigkeit, der Gottferne und des Abfalls, deren weltgeschichtliche Konsequenzen letzten Endes bis zu den Katastrophen des Ersten und Zweiten Weltkriegs und des Trecks (536, 561), d. h. der modernen Völkerwanderung, reichen¹³⁹. Die neuen Lebensformen, die der Aufklärungs= und Vernunftmensch mit der Zeit ausbildet, kann die Dichterin sich nicht anders vorstellen als diejenigen eines Wesens, das ›von den Schultern abwärts wie ein aufrecht gehender Bock‹ vegetiert — oder körper= los denkt.

So ordnet sich Belfontaines Einzelschicksal in den übergreifenden Zusammenhang der geistesgeschichtlichen Entwicklung des Abendlandes ein und wird beispielhaft für die Situation des modernen Menschen, der die Gnade besessen — und verspielt hat. Wenn aber erst dieser ›Verlust der Mitte‹ eingetreten ist und Kopf und Körper getrennt funktionieren, dann ist der Mensch nur noch ein Phantom wie eine Marionette.

»Die Tiefe fehlt. Man könnte genauso gut sagen: die dritte Dimension. Dieser Mangel macht aber ihr Wesen aus; das Wesen der Mangelwesen . . . Ins Geistige übertragen: sie haben keine Erinnerung. Theologisch: keine . . . hm, Reue. Die Träne fehlt. Genau wie beim Tier« (185).

Hier wird in reflektierender Form wieder das Motiv der Erinnerung aus dem Riedroman aufgegriffen. Allerdings ist es nicht in der Handlung verankert, sondern wird, ebenso wie die ›Träne‹, in einem rein abstrakt=theologischen Zusammenhang vorgebracht. Eindrucksvoll bleibt jedoch die sinnbildliche Gestaltung des Phantommenschen¹⁴⁰ ohne Erinnerung und ohne Reue in der Marionettenhofdame.

Die Unfähigkeit, sich zu erinnern und damit sich seiner Schuld zu erinnern, sie zu bereuen und aus der ›Enklave der Hölle‹ zurückzukehren in eine Welt mit drei Dimensionen wird zur Grundlage von Belfontaines Leben in Frankreich und seiner bigamistischen zweiten Ehe mit Suzette Bonmarchais, die ihm Tricheurs Vermittlung zugeführt hat. Belfontaine erklärt dem schönggeistigen Pfarrer Le Roy, Mathias' Gegenbild, daß er sich

¹³⁹ Vgl. das Donoso=Cortés=Kapitel zu Beginn des 2. Buches.

¹⁴⁰ Vgl. a.a.O., S. 223, E. WAUGHS Darstellung des gleichen Menschenbildes in der Gestalt des Rex Mottram, der der religiösen Sphäre mit völliger Verständnislosigkeit gegenübersteht: »He wasn't a complete human being at all. He was a tiny bit of one, unnaturally developed; . . . A tiny bit of a man pretending he was the whole.« Im Unterschied zu der symbolischen Stiltechnik E. LANGGÄSSERS läßt der realistische E. WAUGH den zitierten Satz von Julia sagen, die damit direkt nur ihre Enttäuschung über Rex ausdrückt. Die theologischen Beziehungen bleiben unausgesprochen — aber dadurch nicht weniger überzeugend.

an solche Phasen seines Lebens, die vom Typischen abwichen, nicht mehr erinnere:

»... ich leide an einem Erinnerungsausfall, der ganze Wegstrecken meines Daseins in völlige Dunkelheit hüllt . . . Ich lebe gewissermaßen nur in zwei Dimensionen; auf dem Schnittpunkt zweier Koordinaten, der nichts als ‚Gegenwart‘ heißt . . . (die) Vergangenheit, diese Zukunft haben beide die Dimension der Tiefe, das heißt, jene seltsame Zauberkraft nicht, die die Vergangenheit zu dem macht, was man – Erinnerung nennt und die Zukunft in Sehnsucht verwandelt. Ich lebe die Gegenwart. Ruhig und zufrieden, lebe ich . . . den glücklichen Augenblick . . .« (460).

»... dieses Dasein als Stehende Bewegung . . . ohne Bezogenheit« (462).

So muß Belfontaine den Weg der Phantom=Marionette gehen, der in seinem Gespräch mit dem Drogisten beschrieben wird in assoziativem Weiter=spinnen des Bildes von der auseinanderfallenden Puppe:

»Das Spiegelbild tritt zuletzt aus dem Rahmen, macht sich selbständig, winkt seinem Urheber zu und geht als Geistererscheinung seines bisherigen Daseins unter allerlei Faxen davon« (184).

Der Mensch, dem die Erinnerung fehlt, ist eine bloße Marionette, ein Spiegelbild des ganzen, ursprünglichen Menschen, über den nach dieser Zerstörung durch Dimensionsverlust ein Stein gewälzt wird wie über Lazarus in seinem Grabe (!). Genau wie dieses bloße Spiegelbild eines ganzen Menschen sich verselbständigt und davonmacht, entfernt sich Belfontaine aus seiner rheinhessischen Existenz.

»Und es besteht keine Möglichkeit, wie, daß diese getrennten Teile wieder zusammenkommen?« – »Aber nein«, sagte Möisinger ungeduldig. »So wenig wie Sie Tote zum Leben erwecken können.« – »Ich nicht« . . . (184).

Dieser hintergründige kleine Dialog sagt jedoch insgeheim das Gegenteil von dem aus, was die Worte zu bedeuten scheinen. Denn das Überspringen von der Vorstellung des Spiegelbildes, das davongeht, auf das Urbild, über das der Stein gewälzt wird, und metaphorisch auf die Toten: »So wenig wie Sie Tote zum Leben erwecken können« weist auf die Mysterienschicht des Buches. Aus der Spiegelbild=Marionette, dem der dritten Dimension beraubten Menschen wird durch die sprachliche Assoziation ganz indirekt Lazarus in seinem Grab. Und wenn Belfontaine bestätigend zugibt, er könne keine Toten erwecken, so ist das in der Mysteriengeschichte ein Hinweis auf denjenigen, der es eben doch kann: auf Christus. Belfontaines »Ich nicht« steht Christi »Lazarus, komm heraus!« gegenüber, das auch Lazarus Belfontaine zuletzt aus seiner Existenz als Mangelwesen erwecken wird.

Zunächst jedoch trennt sich Belfontaine von der Dreidimensionalität

einer christlichen Wirklichkeit und verschwindet aus dem tödlichen Überdruß seines rheinhessischen Lebens in ein neues Dasein der ›Harmonie‹ in Frankreich.

5. *Das Sinnbild der Feuerwerksfahne*

In den bisher erörterten Symbolen fanden wir die wesentlichen Probleme und Handlungsmomente oder Zuständlichkeiten aus dem ersten Buch des *Unauslöschlichen Siegels* sinnbildlich dargestellt.

Das Kasinofest mit dem Höhepunkt — dem Feuerwerk — ist ein Fest zu Ehren des ›gleißenden Engels mit dem Verwesungsduft unter den Flügeln‹ (214) und damit ein Ereignis, welches ›in das größere eingerollt‹ (214) ist. Es findet fast am Vorabend des Ersten Weltkriegs statt, so daß aus dem Feuerwerk ein vorausdeutendes Sinnbild für die kommende Katastrophe werden kann. In diesem Symbol verschmilzt die Dichterin die Ereignisse in der Kleinstadt mit dem Weltgeschehen — aber nur in der Form einer Abbrueviatur: die individuelle Glaubenskatastrophe Belfontaines als Symptom des allgemeinen Unheils wird dargestellt — und die Weltkatastrophe im Symbol angedeutet, das eine ausgebreitete Schilderung der Kriegswirren ersetzen muß. Abgesehen von dieser sinnbildlichen Abbrueviatur des Kriegsgeschehens setzt sich die Dichterin nur noch in reflektierender Form mit dem Krieg auseinander: in der Geschichtsphilosophie des Cortés, die, wiederum anstelle realistischer Schilderungen, den Frankreichteil einleitet. So wird der Leser nicht abgelenkt von dem Kampf, der in der Seele des Menschen spielt. Die Stellung, die das Bild der Feuerwerksfahne zwischen dem Deutschland= und dem Frankreichteil des Buches und in Stellvertretung naturalistischer Kriegsschilderungen einnimmt, macht es zu einer Konjunktion von besonderer formaler Bedeutung.

Vor dem Kasinofest führt der Drogist Möisinger Herrn Belfontaine seine neueste Feuerwerkserfindung vor. Er rätscht ein paar Zündhölzer an, um die Schnur in Brand zu setzen,

›. . . dann lief das Feuer die Schwarzpulverseele der umwickelten Hanfschnur entlang und schlug seinen scharfen, glühenden Biß in Herrn Möisingers Fahnensatz ein . . . »Jetzt!« keuchte er. »Jetzt!« Was er ausdrücken wollte, ging in dem Knallen und Knattern der explodierenden Mischung unter, die sich trichterförmig erhob; dann, unter weiterdauerndem Dröhnen, entfaltete sich eine riesige Fahne von unheilverkündendem Rot und blieb, während Feuer, Schwefel und Phosphor ihren geisterhaften, lebendigen Leib unter heftigen Schüssen speisten, wie über Schlachtfeldern stehen . . .

Die beiden Männer starrten empor, solange das Schauspiel währte. Ein grauenhaftes Entzücken verzerrte ihre Züge, die von der höllischen Lichtflut erhellt, ja sogar schmerzlich veredelt, entrückt und über den dumpfen Zufall hinausgehoben waren. Allmählich löste die Fahne sich auf. Sie verlor an Dichte und Körperlichkeit, um an Ausbreitung zu gewinnen und wie ein langsam verlöschender Seufzer über den Himmel zu wehen, den sie mit falschem Morgenrot schminkte, bevor sie endlich verging« (195).

Die allegorisierende Überdeutlichkeit, die mit dem Sinnbild zugleich explizite die Deutung gibt, springt angesichts der Wendung ›wie über Schlachtfeldern‹ in die Augen. Ebenso die vielfach zu beobachtende Neigung, die Wirklichkeit dämonisierend aufzublähen und z. B. aus der Küche des Schloßrestaurants einen Höllenort — oder hier aus dem Bild der Feuerwerksfahne eine höllische Lichtflut zu machen. Das Motiv verbindet sich mit dem Kugel-Grotten-Licht-Symbol und dem Motiv der satanisch-schmerzlichen Verschönerung des Sünderantlitzes, das die Sybariten zeigen¹⁴¹.

Die sinnbildliche Bedeutung der Feuerwerksfahne wird noch einmal deutlich hervorgehoben in dem Gespräch zwischen Belfontaine und dem Pfarrer Mathias, das dem Gespräch mit Möisinger als Kontrapunkt beigegeben ist. Der Pfarrer stellt die Beziehung der Leuchterscheinung zu dem bevorstehenden Krieg her, da er sie für den Widerschein eines Brandes gehalten hat, ja sogar prophetisch hinzufügt: »eher ein Weltenbrand — genau so habe ich es empfunden« (205).

Das Kasinofest, eingeleitet durch ›eine einzige große, zerplatzende Kugel, die einen Regen von falschen Sternen über den Himmel streute‹ (214), wird durch Mösingers Erfindung gekrönt. Und während sich die riesige rote Fahne als Glanzstück des Feuerwerks zuletzt entfaltet, taucht endlich Tricheur auf, dessen merkwürdige symbolische Ähnlichkeit mit den Sybariten und Belfontaine schon auf die suprarealistische Sphäre hingewiesen hat, deren negativer Vertreter er ist.

Tricheur reißt Belfontaine aus dem Bereich eines unerwartet losgehenden Feuerrades, um sich ihm damit vorzustellen — und leitet so die äußere Wendung in Belfontaines Leben ein, der jedoch nachher nur noch etliche chronikalische Zeilen im Kursivdruck gewidmet sind, die von der Reise, dem Kriegausbruch, der Internierung und somit von Belfontaines end-

¹⁴¹ A. FIBICHER (a.a.O.) geht u. E. an einer der wesentlichsten Stileigenarten E. Langgässers vorbei, wenn er die Kugel einfach als negativen Aspekt der Lichtsymbolik (so wie den Dom als Variante des Brunnen=Wasser=Motivs) auffaßt (S. 170). Allein die Tatsache, daß sowohl in *Proserpina* als auch in *Märkische Argonautenfahrt* das Kugelsymbol, und zwar unabhängig vom Lichtsymbol, auftritt, beweist seine Eigenständigkeit. Entscheidend ist gerade die Beziehung der vielen verschiedenen Symbole zueinander.

gültigem Verschwinden aus Deutschland erzählen, wo man ihn bald für tot hält.

Die Begegnungsszene zwischen dem Versucher Tricheur (»ein gelungener Name für einen Weinpantscher, wie?« [130]) und Lazarus Belfontaine in der magischen Beleuchtung der Feuerwerksszene ist beispielhaft für die stilistische Fertigkeit, mit der die Autorin einzelne Handlungsdetails in den christlichen Symbolzusammenhang der Bekehrungsparabel spannt, indem sie die Realebene mit metaphysischer Ironie aufhebt.

»Mein Gott — Herr Tricheur, wie kommen Sie hierher in den Garten?« (274) fragt Belfontaine überrascht, und Tricheur antwortet:

»Ich bin noch in jeden Garten gekommen, wenn es mich darnach verlangte.« Herr Möisinger lachte entzückt auf seine meckernde Art. »Sieh da — ein Apfeldieb, der sich erinnert!!« rief er verständnisvoll aus. »Die ersten Sünden sind immer die besten« (275).

Überdeutlich und fast travestierend sind die Anspielungen auf den Garten Eden, den Baum der Erkenntnis und den Sündenfall, die die archetypische Funktion und Rolle Tricheurs aufzeigen, der auch als der Jugendlehrer Grandpierre in Belfontaines Erinnerungen und am Ende des Frankreichteils als Matrose und Mörder von Belfontaines zweiter Frau erscheint.

Tricheur bemerkt zu Belfontaine:

»Sie sind schon lange im Mittelpunkt meiner Bemühung gewesen . . . ich wollte Sie kennenlernen und wartete lange auf Sie . . . Aber der Mai ist noch immer meinen Plänen nicht günstig gewesen; er ist mein Unglücksmonat und tritt meinen Plänen aufs Haupt« (275).

Auch hier sind die Anspielungen auf christliche Momente eindeutig. Die Wendung, daß der Mai Tricheurs Plänen aufs Haupt trete, führt Maria ein und evoziert das Bild der Gottesmutter, die den Kopf der Schlange zertritt. Noch direkter ist der Schluß der kleinen Szene, wenn Tricheur, der eben seine Identität mit Grandpierre aufgedeckt hat und von seinem dritten Namen, einem »Siegelnamen gewissermaßen« (279) spricht, plötzlich ins Dunkel zurücktritt und nach einem epileptischen Anfall mit den »Spuren einer seltsam symmetrischen Schmutzzeichnung« (279) wieder zum Vorschein kommt. Tricheurs Worte: »ich . . . wartete lange auf Sie« sind ein Wortecho zu jenen Worten, mit denen Mathias im Schwanentempelchen Belfontaine empfing: »ich warte schon lange auf Sie« (233), und stellen die innere Gegensätzlichkeit der kontrastierenden Situationen ins Licht.

Der merkwürdig dünne Symbolismus derartiger Szenen und der unüberbrückte Gegensatz, in dem sie sich zu dem prallen Realismus anderer befinden, ist — wenn überhaupt — nur in der Symbolik der übergreifenden

Sinnbilder aufgefangen, die eine ganze vielschichtige oder auch zerfaserte Episode überwölben, so wie in diesem besonderen Fall das Sinnbild der Feuerwerksfahne über dem Ende des Rheinhessenteils steht.

6. Chimäre und Doppelmedaillon

Die umfangreiche Vorgeschichte von Belfontaines zweiter Existenz und Ehe in Frankreich im zweiten Buch des Romans umfaßt die Episode einer lesbischen Liebe zwischen Belfontaines späterer Frau und ihrer Freundin Hortense de Chamant — und eine komplizierte Intrige, durch die Suzettes Vater Hortense von Senlis fort und nach Paris, auf die fingierte Spur ihres Jugendgeliebten Lucien Benoît lockt. Als Hortense die Täuschung entdeckt, ertränkt sie sich in der Seine. Anders als Helene Gitzler endet sie nicht in der ›Grotte der Wiedergeburt‹, sondern mit dem Bild der Chimäre, einer Steinfigur auf der Kathedrale von Senlis, vor Augen.

Mit dieser Chimäre, als einer geheimen ›Gegengöttin des Schöpfers‹, deren Schoß nicht wie der Marias Gott ins Fleisch gebiert, sondern ›den Menschen ins Nichts‹ (451), identifiziert sich die verzweifelte Hortense, die sich ›von dem Kehrreim der Hölle angeplärrt‹ (444) fühlt:

»Wer ich bin? . . . Eine Chimäre . . . Die jüngste Chimäre von Notre Dame . . . Immer zum Absprung bereit« (447).

Die Chimäre wird zur Verkörperung und zum Sinnbild des Nihilismus, in dem Hortense endet, wenn sie sich in die Seine stürzt, nicht ohne einem letzten flüchtigen Begleiter ihrer Streifzüge durch Paris dieses Nichts in einer Art negativer mystischer Ekstase angepriesen zu haben. Hortense ist der ›Gnadenwahl des Satans‹ und dem ›Mysterium des Nichts‹ (452) verfallen und schon längst blind für den Anruf, der von einem Gegenbild der Chimäre, der kopflosen Marienstatue im Domgärtchen von Senlis (424), in ihrem ›gedankenlosen Immer- und Ewigdasein‹ (470) ausgeht.

Hortenses Ende als Folge der doppelten Täuschung, die einerseits in der bedenkenlosen Hingabe an eine nur sinnliche Wirklichkeit liegt und die andererseits durch Bonmarchés verbrecherischen Betrug ihr zugefügt wird, steht in thematischem Zusammenhang mit dem großen Motiv der Scheinhaftigkeit des Irdischen, das sich im ersten Buch u. a. in Helene Gitzlers Tod manifestierte.

Hortenses Frage an ihren letzten Gefährten: »Glauben Sie an die Mensch-

heit Christi?« (450) kehrt die Frage Mathias' an Belfontaine echohaft um: »Glauben Sie an die Gottheit Christi?« (242).

Der gefährdete Zusammenhang des Buches, in dem die Hortensehandlung die Belfontainehandlung unterbricht und die Einheit der Fabel stört, besteht also fort in der inneren Einheit der Thematik und in formalen Klammern, wie der Wiederholung von Schlüsselworten und -sätzen, die zwischen den auseinanderstrebenden Teilen Querverbindungen herstellen müssen.

Die Einflechtung der Hortense-Episode in die Belfontainehandlung wird technisch bewerkstelligt und bedeutungsmäßig interpretiert durch das Phädra-Hippolyt=Doppelmedaillon.

»Phädra und Hippolyt — sehen Sie her!« sagte Herr Bonmarché. »Hier will die Königin ihren Stiefsohn den Wünschen gefügig machen, zu denen Aphrodite sie antreibt, die Hippolyt verschmäht. Welch gewagtes Thema: die halbentblößte, begierdetolle Gattin des Theseus wendet sich Hippolyt schmachkend zu, während Eros ihre Brüste wie Äpfel dem Jüngling entgegenhält. Er aber . . . wendet sich ab . . . durch göttliche Satzung einer höheren Pflicht geweiht. Auf der anderen Gemme Hippolyts Strafe: die Rache der Phädra . . . Aphrodite selber geißelt die Pferde, die den Jüngling zu Tode schleifen . . . Phädra und Hippolyt . . . welch ein Gleichnis« (360).

Die beiden Teile spielt Bonmarché nacheinander Hortense zu, die eine der Hälften an Bonmarchés Tochter Suzette weiterschenkt. Die andere Hälfte nimmt sie als Erkennungszeichen mit nach Paris, wo Suzette sie später findet und den Zusammenhang der Intrige durchschaut. Indem Suzette im letzten Buch ihren Gatten Belfontaine bittet, jene Medaillenhälfte an Hortenses Vater zurückzugeben, wird die ganze Hortense-Episode des zweiten Buches zum Abschluß gebracht und der Zusammenhang der beiden Frankreichbücher nicht nur in der Person Suzettes, sondern auch innerhalb der Hortense- und der Belfontainehandlung lose hergestellt.

Das Medaillon hat aber nicht nur eine Funktion für die Verknüpfung der Fabel, sondern es wird durch seinen Bildinhalt ein Symbol für die »Kälte und Wollust in einem« (399), die das Leben und die Beziehungen der Personen untereinander im Frankreichteil kennzeichnet.

Hortense ist Phädra, auch wenn sie ihre eigene Mutter wiederholt, die von ihrem Gatten de Chamant »in Liebesdingen gebildet« (399) wurde, indem er die »Kälte und Wollust« der Phädra Racines auf sie wirken ließ — und Lucien Benoît ist ein Hippolyt, der sich Hortenses Liebe entzieht, um Priester zu werden. Aber auch Suzettes Liebesverlangen ist das einer triebhaften und skrupellosen Phädra, die zuerst in Hortenses Arme und dann in die Gewalt des Matrosen getrieben wird, dem sie mit ihrer eigenen Person eine Perlenkette bezahlen will.

Hortenses Beziehung zu Suzette, aber auch zu dem von ihr nicht verstandenen Lucien, das Verhältnis zwischen de Chamant und seiner Tochter, vor allem aber zwischen Suzette und Belfontaine, wird von dieser entsetzlichen und schamlosen menschlichen Kälte beherrscht, die in den erotischen Darstellungen des Doppelmedaillons symbolisch auf die Spitze getrieben ist.

Das Phädra-Hippolyt-Medaillon, dessen Hälften abwechselnd getrennt und wieder zusammengeführt werden, wobei bald verbrecherische Absicht, bald Fügung am Werke ist, versinnbildlicht aber nicht nur das Wesen der Beziehungen zwischen den einzelnen Gestalten des Frankreichteils, sondern es symbolisiert zugleich die Tatsache ihrer Verbindung an sich und deren metaphysische Bedeutung.

Suzette und Hortense, Hortense und Bonmarché, Bonmarché und Suzette, Suzette und Belfontaine, Belfontaine und Benoît — sie alle stehen in einer schicksalhaften Verbindung untereinander, sie bilden eine Kette, über die Belfontaine zuletzt durch das Gebet Lucien Benoîts von der Gnade erreicht wird: »Das Getrennte hat sich wieder vereinigt. Die Hoffnung ist erfüllt« (516), sagt de Chamant, als Belfontaine ihm die Medaillonhälfte aushändigt, und deutet damit auf die Erweckung Belfontaines hin, die sich gleich darauf als der von Benoît erflachte Gnadenakt Gottes vollzieht.

Im Gegensatz zu dem Symbol der Marienstatue oder der Chimäre als Gegenbildern vertrauensvoller Gläubigkeit und nihilistischer Verzweiflung erfährt also das Doppelmedaillon keine eindeutige Einordnung innerhalb der antithetischen Wertewelt des Romans. Als leitmotivartig wiederholtes Symbol für die spezifische Art kalter Sinnlichkeit, die die Frankreich-Gestalten beherrscht, hat es einen negativen Akzent. Anders erscheint es im Hinblick auf das Motiv der bis zur Gnade reichenden Verbindungen. Und wieder anders und nun ganz harmlos erscheint das Medaillon gegenüber dem Kontrastmotiv der Perlenkette.

Diese verkörpert für Suzette den leidenschaftlich ersehnten Schmuck,

›der alles in sich vereinigen würde: Kostbarkeit, Glanz und Herkunft aus einer unendlichen Tiefe« (490).

Als sie die Kette, die ihr der Tricheur-Grandpierre-Matrose anbietet, in ihrem Zimmer anlegt, ist das achtlos weggeworfene Medaillon, das sie bis dahin getragen hat, für sie nur noch ein ›Gefühlsding aus der Schatulle unserer Urgroßmütter« (509), ein ›lächerlich billiger Schmuck« (498), an dem sie keinerlei Interesse mehr hat.

Dagegen ist sie bereit, für die Perlenkette, die nun ihre Fesselung an das Böse versinnbildlicht¹⁴², sogar sich selbst mit in Zahlung zu geben. Das

¹⁴² Vgl. GERT BEHRING, *Erzählform und Weltschau der Elisabeth Langgässer*, Diss. München 1957, S. 82.

geschieht dann auch, allerdings in einem unvorhergesehenen Sinn: der Matrose will ihr die Kette wieder rauben und erwürgt sie, als sie sich zur Wehr setzt.

In dieser Kontrastierung der Perlenkette mit dem Medaillon wird jedoch am Schluß auch die Kette wieder umgewertet, indem sie, in den Besitz von Benoîts Missionshaus gelangt, Belfontaine aus einem polnischen Konzentrationslager freikaufte, in das ihn sein späteres Schicksal als büßender Bettler auf den europäischen Straßen und seine jüdische Abkunft verschlagen. In diesen poetisch nicht sehr tragfähigen und logisch nicht durchgehaltenen Gegenüberstellungen der Bilder scheint immer noch die Tendenz zu walten, dem antinomischen Strukturprinzip des ganzen Romans zur Geltung zu verhelfen. Die bildschöpferische Kraft wirkt aber beeinträchtigt — vielleicht durch die vergleichsweise flüchtigere Aufmerksamkeit, die den beiden letzten Büchern gewidmet worden zu sein scheint.

Dennoch sind in beiden Schmuckstücken die Wirkungsmöglichkeiten des Guten wie des Bösen sinnbildlich angelegt. Durch diese angedeutete Ambivalenz bleibt die Struktur des Romans auch im Senlisteil des *Unauslöschlichen Siegels* gewahrt.

7. Die Symbolik des Kakteenkomplexes

Wenn Belfontaine wieder in der Fabel auftaucht, nachdem er zwölf Jahre lang »auf der Rückseite der Erzählung« gestanden hat, während die Gegenhandlung von Hortenses Ende im Nihilismus abrollte, erscheint er als der Lazarus im Felsengrab, vor das man einen Stein gewälzt hat. Er ist ein Mensch völliger Ruhe und Ausgeglichenheit:

»Ich . . . lebe die Gegenwart. Allerdings nicht diesen mystischen Zeitraum, den Sie ‚Gottes Gegenwart‘ nennen, sondern meine Gegenwart. Jetzt und Heute« (518).

Die starre Ruhe, die den Protagonisten bis zum Erweckungskapitel erfüllt, findet ihren symbolischen Ausdruck in Belfontaines Beschäftigung mit den Kakteen und in dem daran geknüpften Komplex sprachlicher und bildlicher Assoziationen.

Dieser wesentlichste Bildkomplex des Senlisteils soll unter Ausklammerung der unbedeutenderen oder isolierten Motive zur Interpretation des dritten Buches herangezogen werden.

Es stellt einen Jahrestag der Taufe Belfontaines dar, der auf den Tauftag

in Rheinhessen transparent wird und mit vielen sprachlichen Echos, wie den Leitworten ›Jetzt‹ und ›Heute‹, und thematischen Verknüpfungen, wie dem Patenschaftsgespräch mit Le Roy, die Verbindung zu jenem anderen Tag aus Belfontaines Leben herstellt, um zuletzt, in der großen Gewitter- und Umkehrszene in den allerersten Tauftag einzumünden und das mythische Erlebnis der Taufgnade zu vollenden, die Belfontaine inzwischen verspielt zu haben schien, und die sich trotz allem als ein ›unauslöschliches Siegel‹ erweist.

Bis dahin ist Belfontaines Dasein in Senlis in bürgerlicher Hinsicht eine etwas undeutliche Angelegenheit. Er widmet seine Zeit hauptsächlich verschiedenen Liebhabereien, unter denen die Pflege des Gewächshauses einen hervorragenden Platz einnimmt. Wenn seine Frau Suzette überlegt, wo er sich gerade aufhalten könnte, denkt sie zunächst:

»Lazare wird wie üblich auf der Suche nach neuen Ablegern und Stecklingen für sein Gewächshaus sein oder nach ausgefallenen . . . Reimen für seine prachtvoll gedrehten Sonette; Wörter, die er sich, wie ich weiß, aus den Folianten der Stadtbücherei oder, in die Betrachtung der Schlüssel- und Münzensammlung des Musée Régional versunken, zusammensuchen wird« (490).

Weiter unten zeigt es sich, daß die Gedanken an Münzen, Kakteen und kunstvoll gewählte Worte nicht nur zufällige Assoziationen darstellen, sondern in einem inneren Zusammenhang stehen. Belfontaine pflegt sich, wenn er allein sein will, in das stets für ihn reservierte Zimmer eines Gasthofs zurückzuziehen, wo er ungestört arbeiten kann. Diese Gewohnheit hat er angenommen, seit damals,

»als Belfontaines zweites Leben und seine Ehe, die eigentlich Bigamie, sein Glück, das wie ein Gewächshaus und dieses Gewächshaus selber, das im Grunde nur eine Kakteenzucht von schlafenden Schlangen, erstarrten Echsen und geschuppten Dämonen war, seinen Anfang genommen hatte . . .

(Hier war er) mit dem inneren Wesen jener Pflanzengebilde zusammen, die er durch Samen und Stecklinge unermüdlich zu vermehren bestrebt war, um sie gleichzeitig immer wieder in toten, doch kostbaren Sonetten von merkwürdig irisierendem Glanz und Feuer nachzugestalten; in Wortpetrefakten, welche den Abdruck des Lebens bis in jede Ader hinein bewahrten; das plötzlich unterbundene Spiel seiner Kräfte, die stehengebliebene Form, den mumifizierten Leib . . . Hier kehrten sehr häufig Vergleiche mit Schlüssel und Münze wieder: Dingen, die dazu dienen, eine Kammer, ein Verlies, einen Kasten auf- und zuzuschließen und das Enthaltene mit dem Wert seiner selbst . . . nach Art der Münze zu siegeln, ihm das Antlitz des Herrschers, der Gottheit, besser: des göttlichen Herrschers als Zeichen aufzuprägen und dadurch den Besitzer der Münze zu dem Teilhaber an dieser Gottheit zu machen, die ihm sowohl den Teil ihrer selbst, als auch das Ganze gestattete, indem sie jeden Teil mit dem Ganzen: dem ganzen Haupt in unzähligen

Gliedern, prägte und siegelte. Daß Belfontaine mit diesen Vergleichen die groteske Welt der Kakteen . . . die in sich selber den Schlüssel zu dem Geheimnis der Form überhaupt — und damit noch mehr — zu erfassen suchte, war nicht einmal übel; doch wußte am wenigsten Belfontaine selber, daß er nicht nur den Leib der Natur, sondern das eigene Wesen unaufhörlich umkreiste . . . Eine Welt von Dämonen, die unter der Schwelle seines Bewußtseins . . . hockten, welche selber ohne Erinnerung waren, aber gespeist mit dem Wissen des Blutes, trat schemenhaft an das Licht, um wieder zurückzusinken . . . (er) enthüllte . . . unablässig sein Leiden: den Wolfsrachen, den gespaltenen Gaumen, aus dem es hervorquoll, und ohne sein Wissen um Erbarmen und Hilfe bat . . . (491 f.).

Das Zitat konfrontiert uns mit einem wahren Labyrinth von Motiven und zeigt E. Langgässers Fähigkeit zur assoziierenden musikalisch-konstruktivistischen Sprach- und Symbolspielerei mit dem immer wieder aufgegriffenen und in neuem Zusammenhang gebrauchten Wort, dem alle beschreibenden und symbolisierenden Töne abgelauscht werden. Auf der anderen Seite macht sich aber auch der Eindruck geltend, daß die Sprachmuster zur leeren Verselbständigung neigen und solche Stellen des Buches durch die kombinierten formalistischen und symbolistischen Stilelemente an Logik und Durchsichtigkeit mehr verlieren, als sie an dichterischer Potenzierung gewinnen.

Die Bedeutung der einzelnen Motive ergibt sich zunächst aus dem Vergleich mit den anderen Werken der Dichterin. Besonders das Symbol des Schlüssels und der Münze, diese vor allem als *Obolus*, tritt mehrfach auf. In *Mithras* werfen die beiden Freunde vor dem Beginn einer Bergtour ein Goldstück in die Quelle, deren Doppelbedeutung als alte Mithraskultstätte und als Marienheiligtum sich im Verirren der Freunde und in der Rettung des einen auswirkt und spiegelt. In der Erzählung *Der gerettete Obolus* spielt das Goldstück eine positive Rolle, das als Kaufmittel dienen soll und in einen Schlüssel der Güte verwandelt wird. Im Riedroman drückt der Patenpfennig Kättas, den sie erst im Todestraum wiederfindet, die verlorene und zurückgewonnene Hoffnung aus, die ihr beim Übersetzen in das Reich Gottes als *Obolus* dienen muß. *Mercur* bringt eine bizarre Abwandlung des gleichen Motivs, wenn die Erbschaft des alten Sonderlings an den Kaufherrn in einem Golddukaten besteht, den der Tote im Mund verborgen hält und der dem Erben zum Schlüssel eines bald vervielfachten Vermögens wird. Die Münze verbindet sich bedeutungsmäßig mit dem Schlüssel, besonders im Symbol des *Obolus*, weil man mit beider Hilfe in ein verschlossenes Land, an das andere Ufer, zu einem verborgenen Geheimnis gelangen kann.

Im *Unauslöschlichen Siegel* ergibt sich die Bedeutung der Münze aus dem aufgeprägten Bild, das in Abwandlung des Siegelsymbols den Besitzer zum

Teilhaber an der Gottheit und dem ›Ganzen‹ macht. Gott (oder Satan) wird durch das Siegel zum Herrn des Gesiegelten — oder Getauften —, der durch den Akt dem Ganzen einverleibt wird: dem ›ganzen Haupt in unzähligen Gliedern‹. Schlüssel und Münze verleihen also Anteil an der durch diese spekulativen Symbolismen wieder evozierten Gemeinschaft der Heiligen. Die Chiffren stellen jedoch zunächst nur einen wortassoziativen und keinen Bedeutungszusammenhang mit dem Topos des Corpus Christi mysticum her. Im Gegenteil — sie sind sogar in einen negativen Zusammenhang einmontiert: Belfontaine vergleicht die Kakteen mit Münze und Schlüssel und das Ganze wird von der Erzählerstimme als Symbol seines eigenen Lebens verstanden. Die Münze ist als Abdruck von etwas Wirklichem (Motiv der Scheinwirklichkeit in der Glaskugel und Symbol der Phantomhaftigkeit!) mit den Kakteen gleichgesetzt, die nur das ›Geheimnis der Form‹, aber in ihrer totalen Starrheit nicht das Leben selbst vermitteln können.

Diese gefrorene Kakteenwelt ist daher besonders geeignet, durch die Vergleiche mit Schlüssel und Münze, als ebenfalls nur abbildhaften Dingen, in Gedichten nachgebildet zu werden, in ›toten, doch kostbaren Sonetten‹, ›Wortpetrefakten‹, welche ›den Abdruck des Lebens‹ scheinhaft bewahren und vortäuschen.

Diese starre Formenwelt der Kakteen, doppelt leblos in der Übertragung in tote Wortgebilde, die sich auch wieder abbildhafter, unorganischer Vergleiche bedienen, wird als Sinnbild von Belfontaines Leben in seiner phantomhaften Künstlichkeit bezeichnet.

Es ist ein Leben der kalten Erfüllung äußerer Formen:

›. . . seine der Öffentlichkeit verpflichtete Haltung . . . seine sämtlichen Lebensäußerungen, vor allem seine Beziehung zu ihr (Suzette), deren fürchterliche Bewußtheit und Diskretion schon in . . . verworfene Kälte umschlug . . .‹ (498 f.),

durch deren Kruste die Gnade mit der Erinnerung an Vergangenheit und Schuld im Lauf des dargestellten Frankreichtages immer wieder einzubrechen versucht. Aber Belfontaine wird von dieser Künstlichkeit getragen, solange er in dem von ihm geliebten Frankreich der Ordnung und des Maßes (458) seinen ›glücklichen Augenblick‹ (460) lebt.

Ihm wird der Mystiker François gegenübergestellt, der aus dem Frankreich der Heiligen stammt. François ist ein wirklicher Gärtner, der nicht die leblosen Kakteen züchtet, sondern in der freien Zeit, die ihm sein Küsteramt läßt, Rosen veredelt: ›wer nicht Priester werden konnte . . . mußte wenigstens Gärtner werden‹ (503). So will er an der gefallenen Schöpfung (502) das Erlösungswerk Gottes vollbringen.

Der Gegensatz zwischen dem frommen Küster, dem die ›Natur der Natur‹ das Mysterium der Wiedergeburt und der Taufe ist (503), und dem ›total künstlich ernährten‹ Belfontaine, dem als ›Mann der Vernunft‹ dieser ›ganze Mumpitz‹ der Taufe zu bloßen ›symbolischen Reinigungsriten‹ (406) geworden ist, findet sinnbildlichen Ausdruck in der Beobachtung Le Roys, daß Belfontaine ›im Gleichgewicht‹ sei wie eine griechische Statue (459), während François die Haltung seiner bretonischen Landsleute teile, denn er ist aus

»Quimper, wo die meisten Leute den Kopf auf die linke Schulter legen wie ihre Kathedrale den Chor, der nicht richtig ausbalanciert ist . . . Man sagt, um den sterbenden Christus am Kreuze nachzuahmen, der das Haupt auf die Schulter legt« (458).

Das Frankreich der Heiligen, gegenüber dem von Belfontaine bewohnten Frankreich des Maßes und der Ordnung (458), repräsentieren die kleine Bihira in den Erinnerungen Benoîts und Therese von Lisieux, die der Liebe für das Bestehende, die Belfontaine erfüllt, die Maßlosigkeit der Heiligen entgeggestellt.

Belfontaines Bekenntnis zur Ordnung findet außer in den Gegenpolen, wie François oder den Heiligengestalten, noch eine direkte Deutung in dem Gespräch mit dem alten de Chamant, der dabei in völliger Überdeckung seines ursprünglichen individuellen Charakters als inzestuöser Wüstling zu einem christlichen Rollenträger und Sprachrohr theologischer Vorstellungen wird. In seinen Bemerkungen klingen echohaft Belfontaines Worte wieder an:

»Insofern . . . ist der Satan heute ein Freund alles Bestehenden, ein Mann der Vernunft, ein Mann der Katheder . . . Das ist das Ende . . . der Aufklärung. Aber damit auch das Ende jener geschichtlichen Sendung (der Revolution), der unser Land sich, entsetzlich genug, unterfangen hatte . . .« (513).

Belfontaine, dem die dritte Dimension abhanden gekommen ist, fühlt sich noch glücklich in seinem eingefrorenen, leblosen Vernunftzustand, dessen Symbol die Kakteen sind. Aber ohne sein Wissen spricht aus ihm, wie selbst noch aus den starren, schlangenhaften Pflanzen seines Gewächshauses, die Klage der Natur, die um Erbarmen und Hilfe bittet. Das Motiv der gefesselten Dämonen, das die starren Kakteen zum Ausdruck bringen, ruft nach dem Gegenpol des Heiligen.

Die dritte Dimension, Erinnerung — Reue — Träne, gewinnt im Lauf des Senlistages mehrmals Macht über Belfontaine. Zunächst wird er sich bewußt, daß heute die Wiederkehr seines Tauftages ist, obwohl er sich dabei über den ›Theaterdonner‹ in seiner Brust bei dem Wort Taufe lustig macht und dem Pfarrer gegenüber abstreitet, daß es sich bei diesen ›sym-

bolischen Reinigungsriten« wirklich um eine »mystische Neugeburt« handle (464 f.). Er bezeichnet die Mysterien als einen

»Bilderschatz auf dem Grund der Psyche; Münzen mit uralten Zeichen und Herrschergestalten geprägt, die der Verstand, ach, nur allzu gerne wie ein Falschspieler auf den Tisch wirft, um Schulden damit zu bezahlen, für die diese Münze nicht gilt« (465).

Darin mischt sich schon, wie so häufig bei den reflektierenden und theologisierenden Passagen, die Stimme der Dichterin mit derjenigen, die der Sprecher innerhalb der dargestellten Situation eigentlich haben müßte. Noch aber setzt sich Belfontaines Heute des Genusses gegen das »Heute habe ich dich gezeugt« (471) der Taufferinnerung durch, und Belfontaines Heute scheint das »Immer- und Ewigdasein« der kopflosen Marienstatue auszulöschen. Auch als er sich im Gespräch mit dem opiumsüchtigen Louarment, das wie fast alle Dialoge des Romans sehr schnell eine metaphysische Wendung nimmt, plötzlich von dem Wort Gnade überfallen fühlt (477), vermag er diese »kurze, heftige Blendung« (477 f.) noch einmal schnell abzutun.

Als er jedoch in der Auberge allein an seinen Sonetten arbeiten will, drängt sich das Bild des Hanfseils in seine Gedanken, das statt eines Geländers im Treppenhaus »von innen nach oben« (493) führt. Damit verbindet sich die Empfindung, daß sein Inneres von einem »furchtbaren Lot, das sich langsam und unerbittlich durch die bitteren Wogen senkte«, berührt wird. Er fühlt »die Angel, die es herausheben . . . und an das Tageslicht schleudern« (493) wird. Diesem Gefühl folgt eine Fülle visionärer Bilder, die in rascher Folge den Kampf der Gegenmächte um seine Entscheidung andeuten. Der Glasmaler, eine auf den Propheten Daniel projizierte und völlig unrealistisch bleibende Erscheinung, und die Lerche Elisabeth, seine erste Frau, die an einem goldenen Seil emporsteigt, erheben sich über das »Reich des Oknos« und wollen auch ihn emporziehen:

»Das Reich des Oknos — wie lange würde er es bewohnen? Und wer wagte es, ihn in dem Totsein zu stören . . .« (496).

In das Sumpfland organischer Verwesung und zyklischer Wiederkehr, ein mythologisches Symbol für Belfontaines Zustand, das E. Langgässer dem selbst geschaffenen Sinnbild der Kakteen nebenordnet, bricht mit diesen Visionen das Andere ein, der »Schlagschatten über den Weg der Welt. Ein Schwert, das mitten durch sie hindurchging und quer zu allem lag. Ein Ärgernis für Gefühl und Vernunft«. Und er empfindet: »Dieses Unausprechliche suchte ihn, während er vor ihm floh« (500).

Hier mischen sich mythologische Vorstellungen mit vorgeprägten For-

meln religiösen Sprechens (ein Schwert, das mitten durch die Welt ging, ein Ärgernis) und schnell wechselnden allegorischen Motiven (Daniel, das Seil etc.), um den unsicheren, in Vibration geratenen Zustand des Protagonisten auf eine ganz unpsychologische Weise zu umschreiben.

Belfontaine flieht noch einmal wie Aladin vor der Erinnerung, vor der Verheißung von Freude schlechthin (504), die ihn im Lächeln von François, das dem Lächeln Mathias' entspricht, angerührt hat — in die Täuschung aus ›Kälte und Wollust‹, die ihn mit seiner unaufrichtigen Frau verbindet. Suzette jedoch schickt ihn zu de Chamant, und das Gespräch mit ihm führt wieder zu jenem Punkt, wo das Nichts in die Gnade umschlägt (519).

Dann ereilt ihn das Schicksal der Wiedererweckung, das sich durch den ganzen, auf den Rheinhessentag mit seiner negativen Katastrophe des Abfalls transparenten Tag in Senlis hindurch angekündigt hat in Wortechos, Erinnerungsassoziationen und Bildfetzen.

Belfontaine wird von einem Gewitter überrascht und sucht, während seine Frau ein Rendezvous mit dem Teufel=Grandpierre=Tricheur=Matrosen hat, im Kakteenhaus Zuflucht. Dort wird die zufriedene, zweidimensionale Marionettengegenwart seines Vernunftlebens zerschlagen und durch den Einbruch der dritten Dimension, der göttlichen Gnade, in Gottes Gegenwart (518) verwandelt.

Die Szene steht der Gewitterszene des ersten Buches mit ihrer Kugel aus Lichtmagie und der Abfallszene in der Schwanengrotte antithetisch gegenüber.

Das Glashaus ist von Schwüle erfüllt.

›Jeder nächste (Blitz) verstärkte die Feuerglocke, in welcher der Klöppel des Donners anslug‹ (548).

Der Regen wirft sich als eine Masse, ein Dämon, als Kreatur Wasser (548) gegen die Scheiben. Die Blitze durchfahren den Schoß der Erde, den Schoß der Erinnerung:

›Berg Sesam, strotzend von Gold und Unrat, tat sich auf und Aladins Wunderlampe durchfunkelte geisterhaft alle Räume, die sich nun — Grotte an Grotte schließend — zu einer einzigen Höhle verbanden, in der nichts außer Gottes Gegenwart war‹ (549).

Die ganze Schilderung ist wieder von dem assoziativen Surrealismus E. Langgässers geprägt, der sich in dem raschen Wechsel der Bilder und Vorstellungsebenen äußert. Das Glashaus mit seinen Kakteenbrettern wird einen kurzen Augenblick lang dem Leser plastisch vor Augen gestellt. Doch unterliegt es alsbald einem Bilderstrudel von Transformationen, angefangen mit der Feuerglocke, an die der Klöppel des Donners anschlägt, wäh-

rend der Regen als mystische Kreatur Wasser sich gegen die Scheiben wirft und die Mysterienebene beschwört: Feuer und Wasser wirken im Taufmysterium.

Während die zugleich als Natur- und als Mysterienkräfte erlebten Elemente Licht und Wasser über das Glashaus niedergehen, ist dieses Arche Noah und Höhlengrab des Lazarus, das in Wiederholung der Symbolumkehrung aus dem ersten Buch (Grotte — Geburtenschoß) zuletzt zur mystischen Grotte der Neugeburt wird.

Zum letzten Mal hat der ›Dämon der ewigen Wiederkehr‹ Belfontaine überfallen. Er erlebt in der Erinnerung noch einmal die Szenen sich wiederholender sinnlicher Begegnungen, die von den schwermütigen Worten begleitet werden: »Ich habe keine Lust mehr.« Alle diese Erlebnisse gipfeln in ihrer letzten Wiederholung, der Begegnung mit Suzette:

›Sie war die Diana der Erlengehölze, die Leda des Schwanentempels, das Kuckucksweibchen . . . und die nackte Frau vor dem Spiegel gewesen, die ihn verzaubert hatte. Sie war alles in einem: die gläserne Schöpfung, in deren täuschender, saugender Tiefe sich alle spiegelten . . .‹ (544).

Mit der letzten Erfüllung in diesem Schoß der Natur, in der Scheinwirklichkeit organischen Lebens und Vergehens, ist er dieser Täuschung endgültig überdrüssig geworden und sehnt sich nach der Leere (545), dem jenseits der Wiedergeburten liegenden Nichts.

Aus dieser Position fand Hortense nur den Ausweg in den Selbstmord — Belfontaine jedoch wird von einer Stimme die Umkehr in die Gnade (545) befohlen. Er gibt sich in seinem Glashaus-Grab dem mystischen Tod in der Gleichnisgestalt des Unwetters hin, in dem Pan stirbt (552) und Belfontaine seine Erinnerung wiederfindet und damit zugleich die Reue.

›In den Zustand der Reue und damit der Erinnerung gehoben, trat sein Inneres aus dem Zustand der Vernünftigkeit in den Zustand der Torheit, in den Geheimniszustand des Innen, das erinnertes Außen ist. Dann trafen ihn Worte, die ein Befehl; ein Befehl, der Verwandlung; Verwandlung, die Zuruf und ein Zuruf, der Neugeburt war: Lazarus! Komm heraus!‹ (552).

8. Das Sinnbild des leeren Schneckenhauses

Als Belfontaine, der sich in der Arche Noah des Gewächshauses durch die Sintflut gerettet hat, der in dem Anprall der Elemente während des Gewitters eine Tauberweckung mystischer Neugeburt erfuhr und nun seinem bisherigen Leben den Rücken kehrt und das Glashaus mit den erstarrten

dämonischen Formen der schlangenhaften Kakteen verläßt, nach dem Gewitter wieder ins Freie tritt, sieht er sich einem letzten Symbol seines nun verwandelten Lebens gegenüber, in dem die Dichterin das mystische Geheimnis des Umschlags in die Gnade versinnbildlicht¹⁴³.

Belfontaine findet ein leeres Schneckenhaus und nimmt es in die Hand:

»Es war ausgeblasen; die Schwingung seiner bezaubernd schönen Spirale, die Anmut seiner verblaßten und herzergreifenden Farben berührte Belfontaine. War es die liegengebliebene Tuba des Gerichtsengels? War es Rolands Horn, das dem Helden im Tod entfallen war? Oder war es beides: die Tuba des Engels, das Horn des Helden, der um Rettung gerufen hatte, und überdies noch sein eigenes Dasein – vollkommen leer, gereinigt von Unrat und nichts als Erinnerung? Er schloß die Hand um das zarte Gebilde, als solle die feine Fadenspirale ihn aus dem Labyrinth seines Lebens wieder ins Offene führen. Diese Spule – aus welcher Meerestiefe stieg sie langsam und sicher empor? Welchen Abgrund . . . maß sie unwiderruflich aus? Und welche Ariadne, mein Gott, hatte ihm diesen Zwirn der Erbarmung in dem Schattenreich vor die Füße gespielt, damit er sich an ihm halte? . . . Er erkannte sie, die neue Ariadne, und wurde in diesem Wiedererkennen . . . auf mystische Weise gezeugt. Wie die Verführung vielfache Namen und Gesichter hatte, bald Leda, bald Helena oder Diana hieß, so auch diese: Elisabeth war ihr Name, Geistliche Rose, Gnade und Gemeinschaft der Heiligen« (553).

Belfontaine spürt die Hilfe der Fürbitterin und bricht in die Knie, während ihm die »neue Ariadne« das Sterbegebet des altfranzösischen Rolandliedes ins Ohr spricht. Im gleichen Augenblick ertönt als dionysisches Gegenmotiv die Flöte des Verführers Grandpierre=Tricheur=Matrose, der aber den Weg Belfontaines nicht mehr ändern kann. Ihn hat Benoît aus der Tiefe emporgebetet und zum Büsser gemacht, der wie Joseph Benedikt Labre und der Blinde Glaube als ein Zeichen für die abgefallenen Völker auf den Straßen Europas wandern wird.

Die oben zitierte Stelle macht noch einmal E. Langgässers spezielle Technik der Zusammenfassungen deutlich, die ihren Stil kennzeichnet und bei ihr vielfach die logisch=psychologischen Entwicklungen ersetzt.

Die vielfältigen Motive und Symbole werden geschickt assoziativ aneinandermontiert, und dadurch wird die Fabel, die im Bekehrungskapitel ohnehin auf ein Nichts reduziert ist, völlig auf die Mystereienebene verpflanzt.

¹⁴³ Mystische Haltung strebt die Verwandlung der Seele »in jene reine, hingebende Empfänglichkeit (an), die dem luftleeren Raume gleicht, in den die Gottheit sich gleichsam ergießen muß«. RGG, Tübingen 1913, Sp. 595.

Vgl. die Theologie des heiligen Johannes vom Kreuz, der den Zustand der mystischen Entleerung als Voraussetzung für die Gnade beschreibt. RGG III, Tübingen ²1925, Sp. 326; ³1959, Sp. 816 f.

Statt in psychologischen Assoziationen spielt sich der Umschlag in Belfontaine ganz im Bereich visionärer Bildassoziationen ab, die einen rein symbolischen Zusammenhang besitzen und sich alle dem Heilsdrama einordnen.

Die Spule des Schneckenhauses stellt eine Bildverbindung zu jener Szene am Anfang des ersten Buches dar, wo Belfontaine auf den Blinden wartete und ein Muschelchen (in der Erinnerung) in die Hand nimmt, was ihn auf das Urzeitenmeer und damit auf die Tauffluten bringt. Damals sank er — im Meer in die Tiefe der sieben Jahre; jetzt steigt er an dem goldenen Seil, am Ariadnefaden der Fürbitte Marias bzw. Elisabeths wieder aus der Tiefe empor. Die Fadenspirale führt ihn aus dem Labyrinth ins Offene, wie das gedrehte Seil der Auberge ›von innen nach oben‹ führt. Die Metapher, die das Schneckenhaus mit Rolands Horn und der Tuba des Gerichtsenfels vergleicht, schneidet den ganzen Komplex von allegorischen Variationen noch einmal an, der im Senlisteil aus der Gestalt des Glasmalers Daniel in seiner archetypischen Beziehung zu Mathias entwickelt wurde. Der Glasmaler ist eine Art Schutzengel Belfontaines, der ihn unerbittlich auf die Wahrheit zupeitscht, in Gegenentsprechung zu den Schwänen in A., deren brausendes Gefieder Lazarus in den Schoß der Natur peitschte.

Das Symbol von Rolands Horn verdeutlicht den Gedanken, daß diese Bekehrung nicht nur Umkehr, sondern mystisches Sterben ist, welches der Wiedergeburt vorausgehen muß. Dabei muß das mystische Ereignis in seiner Glaubensrealität erlebt werden, als *réalité mystique*. Belfontaines mystischer Tod ist auf der Ebene des Glaubens so wirklich, wie der historische Tod Rolands, an den ihn das Schneckenhaus erinnert. Deshalb wird auch das Sterbegebet gesprochen: ›Veire paterne, ki unkes ne mentis‹ (554), das die Außerzeitlichkeit des mystischen Ereignisses unterstreicht, in dem verschiedene Zeitpunkte über Jahrhunderte hinweg in ihrer Beziehung zur göttlichen Gnade zusammenfallen können. Der Vergleich mit der Tuba des Gerichtsenfels weist auf das göttliche Gericht hin, das auch über Belfontaine gehalten werden muß.

Zuletzt fließt das Bild der Fadenspirale mit dem Seil im Treppenhaus der Auberge zusammen, zugleich an das Seil des Oknos und an das goldene Seil aus dem Prediger Salomo erinnernd.

Den Figuren aus der Welt der Täuschung, die alle noch einmal vor Belfontaines innerem Auge vorbeizogen, werden ein letztes Mal die heiligen Gestalten entgegengesetzt und das, was sie vertreten: die Gemeinschaft der Heiligen, die überzeitliche Erlösungsgemeinschaft der Kirche.

Hinter allen Assoziationen aus der positiven Welt, die von der Gnade bestimmt ist, und aus der negativen Welt der Täuschung und Nichtigkeit, deren Gegenüberstellung während des ganzen Romans in dem Schluß-

abschnitt gipfelt, bleibt dennoch das Sinnbild des Schneckenhauses sichtbar: das spiralige Gehäuse, ganz rein und leer, als Sinnbild des Nichts, in das die Gnade einströmen kann, um ›Himmel und Erde daraus zu schaffen‹ (550).

Zusammenfassung: Das Unauslöschliche Siegel

Im Hauptroman E. Langgässers werden Motive und Methoden der früheren Arbeiten wiederaufgenommen und weiter ausgebildet. Die wichtigste Neuerung ist die antithetische Anlage des Taufromans, die theoretisch in der christlichen Haltung, besonders in der Auffassung vom Kampf zwischen Gott und dem Satan in der Welt und der Seele des Menschen begründet ist.

Trat die Darstellung des Menschen in *Proserpina* hinter der Beschwörung der magisch=mythischen und der Naturmächte zurück, so wird sie im *Unauslöschlichen Siegel* überschattet vom Einbruch der metaphysischen Kräfte. Dazwischen nimmt der *Gang durch das Ried* mit seinem verhältnismäßig natürlichen Menschenbild, das in der Natur steht, sich aber der Transzendenz öffnet, eine glückliche Mittelstellung ein.

Die dualistische Struktur des *Unauslöschlichen Siegels* als beherrschendes formales Prinzip wurde in der Komposition und in der Symbolik verfolgt. Die Sinnbilder sind entweder in sich ambivalent, oder die Symbole, Motive, Assoziationen werden einander antithetisch gegenübergestellt.

Entsprechend der Auffassung E. Langgässers von dem symbolischen Zusammenhang der Dinge untereinander finden sich auch die Symbole selbst wieder in enger Verknüpfung vor, die mit Gegensätzen und mit Analogiebildungen geschaffen wird, so daß ein dichtes Symbolgefüge entsteht, das in höherem Maß als die Fabel eine innere Einheit des Werkes konstituiert.

Allerdings hat die Fähigkeit der Dichterin zur sinnbildlichen Aussage, verbunden mit ihrer Neigung zu theoretisierenden und theologisierenden Einschaltungen eine Unterhöhlung der Wirklichkeitsschicht zur Folge, die sich schon im Verlauf des Romans in einer zunehmenden Entdinglichung der einzelnen Sinnbilder und in der Häufung allegorischer Motive geltend macht. Diese Tendenz zur Abstraktion, zur Vergeistigung der Fabel in ein Mysteriengeschehen, beeinträchtigt, wiewohl von E. Langgässer mit voller Bewußtheit verwirklicht, die poetische Essenz der Dichtung, ohne jedoch die Intensität vieler gelungener Passagen aufzuheben oder die verwendeten dichterischen Mittel an sich in Frage zu stellen.

VI. MÄRKISCHE ARGONAUTENFAHRT

Auflösung der Antithetik und Kreisen um eine gemeinsame Mitte: Theologisierung des Romans (1945–1950)

Noch im gleichen Jahr 1945, in dem E. Langgässer ›das große Werk‹¹⁴⁴ beendet und an den Verlag geschickt hatte, beginnt sie ›ein sehr merkwürdiges, ganz mythisches Stück Prosa, das aus unendlicher Tiefe heraufsteigt wie Eurydike‹¹⁴⁵ und ›im Grundgefühl so ähnlich wie der *Große Meaulnes*‹ werden soll: ›so dicht, so ineinandergewirkt, so zu gleicher Zeit an jedem Ort‹¹⁴⁶. Der neue Roman ist als ›Kosmos der Nachkriegszeit‹¹⁴⁷ ein ›Versuch, die verschiedenen deutschen Häresien, die typisch deutschen Sünden in verschiedenen Schicksalen darzustellen — als Gericht, als Bußpredigt und als Läuterung‹¹⁴⁸. Er wird unmittelbar vor dem Tod der Dichterin abgeschlossen und noch 1950 postum unter dem Titel *Märkische Argonautenfahrt*¹⁴⁹ veröffentlicht.

Auch dieses Buch entsteht unter so harten äußeren Bedingungen, daß seine Fertigstellung der Energie der Dichterin und ihrer in den Briefen immer wieder bezeugten Besessenheit vom Schreiben ein bewundernswertes Zeugnis ausstellt. Das Kriegsende hatte E. Langgässer zwar vom Druck der politischen Verfolgung, aber nicht von den drückendsten materiellen Sorgen befreit, die bis 1948 eher noch zunahmen. Ungünstige Wohnverhältnisse, Kohlenmangel und die beständige Mühe, die Familie mit den drei kleinen Töchtern einigermaßen ausreichend zu ernähren, hätten sicher auch eine robustere Natur am Rand der Erschöpfung gehalten. Dazu kamen seit 1945 eine Fülle von Verpflichtungen für Rundfunk, Zeitungen und Vortragsreisen, die zwar alle das ›Haushaltsschiffchen‹ einigermaßen über Wasser hielten, aber nur um den Preis wiederholter körperlicher Zusammenbrüche und vielleicht sogar des verfrühten Todes¹⁵⁰.

¹⁴⁴ E. LANGGÄSSER, Briefe, S. 134.

¹⁴⁵ Ebd. S. 152.

¹⁴⁶ Ebd. S. 154.

¹⁴⁷ Ebd. S. 211.

¹⁴⁸ Ebd. S. 184.

¹⁴⁹ Im Claassen Verlag, Hamburg. Wir zitieren nach der unveränderten Neuauflage, die 1959 innerhalb der Gesammelten Werke bei Claassen erschien.

¹⁵⁰ E. Langgässer starb 1950 mit 51 Jahren an multipler Sklerose.

Die fortgesetzte Überlastung — »seit Jahren lebe ich über meine Kraft und verbrenne wie ein Licht an zwei Enden«¹⁵¹ — und die negativen Ein-drücke von der Entwicklung der politischen, kulturellen und auch psycho-logischen Situation im Nachkriegsberlin¹⁵² äußerten sich immer wieder in schweren Depressionen: »Aber plötzlich . . . ist alles leer, sinnlos, entsetz-lich schal und ohne Hoffnung . . . ohne die geringste Freude . . . vor allem ganz ohne Hoffnung«¹⁵³. Um so stärker muß es den Leser berühren, daß die dichterische Kraft E. Langgässers in ihrem letzten Roman die Gestalten, entsprechend dem vorangestellten Bibelzitat (Epheser 4, 8—9), aus den »Regionen unter der Erde« hinaufzuführen vermag »in die Höhe« und daß aus den Labyrinthen der »unendlichen Tiefe« zuletzt ein Lobgesang auf die »ewige Weisheit« und die »Freude« aufsteigt.

Die *Märkische Argonautenfahrt* ist das geistlichste Prosawerk der Dich-terin. Die Zweipoligkeit des *Unauslöschlichen Siegels*, d. h. die struktur-bestimmende Antithetik von Gut und Böse, wird im Verlauf des letzten Romans immer mehr aufgelöst. Er kreist wie die frühesten Werke um einen Mittelpunkt. Aber E. Langgässer kehrt nicht zurück zur Feier pani-scher Naturmagie, sondern der Lobgesang gilt Maria. Die Dinge der Wirklichkeit werden im liturgischen Wechselgespräch aufgehoben.

Im Hinblick auf die dichterische Methode ist es jedoch interessant, daß E. Langgässer auch bei dieser »Bußpredigt« in der Schilderung der Realität keineswegs von allgemeinen poetischen Vorstellungen oder vagen Emo-tionen ausgeht, sondern sich zunächst um genaue Anschauung dessen be-müht, was später in der abgeschlossenen Dichtung gleichwohl ganz ins Symbolische transponiert erscheint. Sie bittet in einem Brief vom 3. Juni 1948¹⁵⁴ ihre älteste Tochter Cordelia, die 1944 nach Theresienstadt »eva-kuiert«, dann nach Auschwitz gebracht und von dort gerettet wurde, aber erst Anfang 1946 ein Lebenszeichen geben konnte, um exakte Beschreibungen über die Beschäftigung, die ganze Atmosphäre und das Äußere ihres Lebens in Auschwitz, wobei die Behutsamkeit der Mutter in einen gewissen Kon-fликт mit der Wißbegierde der Künstlerin gerät: ». . . diese Dinge muß ich ganz genau wissen . . . für das nächste Buch, an dem ich jetzt schreibe.«

Und 1947 berichtet sie einem Freund: »In der vorigen Woche war ich in einem Benediktinerinnenkloster, um Material für mein nächstes Buch zu sammeln«¹⁵⁵. Wirklich gehen viele Einzelheiten der brieflichen Beschreibung des Klosters, seiner Anlage und seiner Bewohnerinnen, in die Schilderung

¹⁵¹ E. LANGGÄSSER, Briefe, S. 147.

¹⁵² Ebd. vgl. z. B. S. 131, 132, 134.

¹⁵³ E. LANGGÄSSER, Briefe, S. 139 (20. 2. 46 — an Oda Schaefer und Horst Lange).

¹⁵⁴ Ebd. S. 183 f.

¹⁵⁵ Ebd. S. 165.

Anastasiendorfs ein, so wie natürlich auch andere Erlebnisse jener Zeit im Roman verwendet werden (z. B. der Briefkurierdienst vor der Wiederherstellung des Postwesens oder das traumatische Erlebnis der ›hohen, schrecklichen, knabenhaft trunkenen Stimmen‹ junger russischer Besatzungssoldaten¹⁵⁶, deren Gesang als wichtiges Motiv im Roman erscheint).

Die künstlerischen Absichten E. Langgässers überwinden nicht nur innerhalb des Romans die Verzweiflung, von der sie persönlich ständig bedroht gewesen ist, und kehren sie in eine läuterungsbereite, getroste Stimmung um, sie verwandeln auch das materialhaft Vorliegende, also die konkreten Erfahrungen der Kriegsschrecken und des Konzentrationslagers, in eschatologische Symbole von tieferer, überhistorischer Bedeutung.

Die formalen Tendenzen der *Märkischen Argonautenfahrt* werden schon in verschiedenen Briefstellen angedeutet; wenn E. Langgässer von ihrer Sehnsucht spricht, ›so ineinandergewirkt, so zu gleicher Zeit an jedem Ort‹ zu schreiben, oder wenn sie an anderer Stelle ausdrücklich das Wort transparent gebraucht¹⁵⁷.

Transparent sollen die sieben ineinandergewirkten Schicksale der Argonauten in bezug auf die Fügung werden, die die Pilger zusammen nach dem Port Royal (7) des Klosters Anastasiendorf in der südlichen Mark führt, transparent auch untereinander durch den ›gemeinsamen Anlaß und Ablauf in der Seele der Handlungsträger‹ und die ›gemeinsame Schuld‹, welche als ›Bindekraft in ihnen allen wirksam gewesen war‹ (7) — transparent schließlich auf die Fahrt der ewigen Argo (277), die durch alle Zeiten und Räume der Mythologie und Geschichte, ja sogar ›durch die Unterwelt und schließlich aus Raum und Zeit‹ (399) segelt und zum ›Gleichnis sämtlicher Fahrten, Eroberungen und Wanderzüge‹ des Menschen seit dem Sündenfall geworden ist (399).

Die Siebenzahl der Handlungsträger gegenüber der einen Hauptgestalt im *Gang durch das Ried* und im *Unauslöschlichen Siegel* (wo der Aufbau des Belfontaine-Dramas bereits durch die Hortense-Handlung gefährdet ist) stellt die Dichterin vor neue kompositorische Probleme.

Diese sucht sie zu bewältigen, indem sie die Handlungen ihrer Gestalten von Anfang an durch Gleichzeitigkeitshinweise oder durch Andeutung des Zeitverhältnisses (als Nacheinander etc.) in äußere Beziehung bringt; indem sie wechselnde Paare miteinander reden läßt und dann die Personen auch immer wieder zu gemeinsamen Gesprächen vereinigt, deren theologischer Gehalt — das eigentliche Anliegen des Buches — um die Probleme

¹⁵⁶ E. LANGGÄSSER, Briefe, S. 132.

¹⁵⁷ Ebd. S. 155. Der Begriff wird hier in bezug auf die im gleichen Zeitraum entstandenen Kurzgeschichten in *Der Torso* (vgl. Bibliographie) verwendet.

der göttlichen Weisheit, Gnade und Liebe kreist. Außerdem zieht die Dichterin wieder einzelne Leitworte, Symbole, Motive und Assoziationen, die zu den Schicksalen der Handlungsträger und zu ihren Gesprächen Beziehungen haben, durch alle Handlungsstränge hindurch und verbindet mit diesen formalen Mitteln die inneren Fäden.

Wie diese an den anderen Prosadichtungen schon beobachteten Mittel von E. Langgässer in ihrem letzten Roman mit neuartiger Akzentsetzung verwendet werden, soll an einigen wesentlichen Beispielen aufgewiesen werden.

Der Titel bringt wieder die Projektion auf ein mythologisches Schema als übergreifendes Motiv. Die Beziehung der märkischen Pilgerfahrt auf die mythische Reise der Argonauten als ein großes abendländisches Motiv kommt der symbolisierenden Tendenz des Werkes womöglich noch mehr entgegen als der Rückgriff auf das biblische Lazarusmotiv im *Unauslöschlichen Siegel*.

Außer dieser thematischen Projektion eines Motivs bedient sich die Dichterin in der *Märkischen Argonautenfahrt* der Vorstellung des Palimpsests zur Rechtfertigung und Selbstinterpretation einer Reihe von Stilzügen. Sie verwendet dabei den Begriff ausdrücklich (125, 211, 408), der bekanntlich Handschriften bezeichnet, in denen der Schreiber die ursprüngliche Schrift getilgt und durch eine spätere ersetzt hat, wobei der erste Text durch spezielle Verfahren wieder sichtbar gemacht werden kann. Aber E. Langgässer scheint das Wort Palimpsest in seiner Bedeutung der der Termini ‚Glosse‘ oder ‚Interlinearversion‘ anzunähern, denn zwischen ihren ›beiden Texten‹ besteht eine innige deutende Beziehung.

Jedenfalls dient das formale Schema des Palimpsests der Transparenz der Erzählteile. Die Dichterin läßt an bestimmten Stellen in der Erzählung der Begebnisse zwischen den Argonauten in eckigen Klammern einen Satz aus dem Gespräch zwischen Pater Mamertus und der Äbtissin Demetria erscheinen.

Mamertus' Satz: »Das Geheimnis des Fleisches ist tief, mein Kind« (106), wird bei der Episode zwischen Lotte und Beifuß eingeschaltet (134) und deutet indirekt darauf hin, daß die Situation einen anderen als den vordergründigen erotischen Aspekt mitenthält.

Auf Seite 211 wird in das Gespräch zwischen dem Arzt Cuille und dem getauften Juden Levi=Jeschower, ebenfalls in eckigen Klammern, aus dem Mamertusgespräch eingefügt: »Freude«, hörte er jemanden sagen . . . , »Freude mag wohl ein anderer Name für die Ewige Weisheit sein . . . « Und hier wird auch explizite gesagt, daß Mamertus ›das Palimpsest dieser verdeckten Reise unablässig ans Licht‹ brachte (211 f.).

Unter dem Gesichtspunkt, das verdeckte Palimpsest (125) durch Nebeneinanderstellen des realen Ereignisses und der geistigen Bedeutung aufzuzeigen, wird in der *Märkischen Argonautenfahrt* die Leitworttechnik von einem poetisch-assoziierenden Mittel zu einem wesentlichen Formelement ausgebaut. Diese Methode durchbricht besonders stark die illusionistischen Erzählkonventionen, wie sie im älteren Roman üblich waren, wenn gewisse Leitworte nicht nur nebenbei in die Dialoge oder den Erzählbericht eingewoben, sondern zusätzlich noch in der Weise als metaphysische Zitate vor- und rückbezüglich in den Text einmontiert werden, daß sie vom Leser ausdrücklich als Wiederholung und deutendes Zitat aus einer anderen Situation und einem anderen Gespräch gelesen werden müssen. So wird ihm die gemeinsame Richtung der Argonauten auf das Goldene Vlies »aus Einsicht und Reue« immer wieder ins Bewußtsein gerückt.

Dabei läßt sich schon bei einem flüchtigen Überblick über die am häufigsten vorkommenden Schlüsselworte erkennen, wie stark sich jetzt gegenüber den früheren Werken, selbst noch dem *Unauslöschlichen Siegel*, der reine Begriff, die theologische Abstraktion in den Vordergrund schiebt¹⁵⁸.

Dem entspricht es, daß die Beziehungen zwischen den Personen eigentlich nur geistiger oder theologischer Art sind: die »Bindemittel« der »gemeinsamen Schuld« oder der gemeinsamen Einsicht überdecken die realen und erotischen Bindungen, die zwischen ihnen angeknüpft, aber nirgends verwirklicht werden und daher fast nur gleichnishaft bleiben¹⁵⁹.

Dadurch verstärkt sich der Eindruck, den die wiederkehrenden Leitworte machen, daß nämlich der ganze Roman um eine gedankliche Mitte kreist, die sich in den Gesprächen als der Anastasiendorf=Komplex herausstellt und in dem Sinnbild des Klosters die Komponenten Maria — Mondsichel — Zisterne — Freude — Gnade — Erinnerung — Weisheit vereinigt¹⁶⁰.

Die Gespräche nehmen in dem letzten Roman E. Langgässers eine be-

¹⁵⁸ Vgl. z. B. (in *Märkische Argonautenfahrt*):

Trinität: S. 37, 60, 65, 106, 121, 123, 189.

Nada: S. 124, 172 ff., 175, 177, 181, 189, 248, 263, 293.

Freude: S. 101 f., 120 f., 124, 211, 232, 271, 331, 402, 403.

Schwermut: S. 252, 254, 326.

Weisheit: S. 96, 124, 177, 187, 212, 278 f., 405.

Gnade: S. 76, 87, 99, 128, 145, 146, 156, 174, 183, 232 f., 262, 275.

Liebe: S. 11, 75, 85, 101 f., 117, 166 ff., 173, 189, 317.

Erinnerung: S. 71, 142, 144, 153, 173, 180, 204, 221, 232.

¹⁵⁹ Vgl. bes. die Verzichtszene zwischen Hauteville und Irene, S. 312 ff.

¹⁶⁰ Der abstrakte Charakter dieser Komponenten bringt es mit sich, daß wir ihrer Erörterung nicht den Raum geben, der ihnen im Verhältnis der Proportionen innerhalb des Romans eigentlich zukäme. Das Thema richtet die Untersuchungen weniger auf theologische Gehalte (die ausführlich bei E. Horst, a.a.O., diskutiert werden) als auf bildliche Gestaltung, die sich weniger im Anastasiendorf= als im Totenstadtkomplex geltend macht.

herrschende Stellung ein. Die Eigenart des *Unauslöschlichen Siegels*, wo häufig auch solche Personen metaphysische Erörterungen beginnen, deren Charaktere zunächst gar nicht darauf angelegt sind (z. B. de Chamant im 3. Buch), wird in *Märkische Argonautenfahrt* so zum Extrem geführt, daß hier alle Gestalten die christlichen Dogmen diskutieren. Echte handlungsbezogene Dialogstellen von realistischer Sprachfärbung sind demgegenüber selten und kurz. Nur die eigenständige Erzählung ›von den Kindern der Medea‹ besteht überwiegend aus gutgebauten Dialogen. Die Erzählung sprengt allerdings die Komposition des Romans, vielleicht um die Erfindungsschwäche in der Fabel am Ende der Argonautenfahrt zu verdecken, und soll aus der Betrachtung ausgeklammert bleiben.

Die Unterhaltungen der Wanderer bilden durch die Kontinuität der in ihnen entwickelten Thematik eine innere Einheit der Entfaltung des theologischen Aspekts, welche über die wechselnde persönliche Verschränkung der Gesprächspartner und auch über die gelegentliche Umstellung und Verwicklung der Zeitfolge hinausreicht.

An sich ist die Zeitbehandlung, verglichen mit dem *Unauslöschlichen Siegel*, von konsequenter Einfachheit. Die Erzählung setzt ein, indem in einer bestimmten Nacht ›nach der Eroberung der zertrümmerten Reichshauptstadt‹ (7) die sieben Handlungsträger in verschiedenen Situationen einführend geschildert werden. Sie alle treffen sich am nächsten Tag auf dem Weg nach dem Kloster Anastasiendorf, das sie nach ein paar Tagen gemeinsamer Wanderschaft erreichen. Zwischendurch blendet die Erzählung ins Kloster über. Die zeitlichen Sprünge, Vor- und Rückgriffe (höchstens über zwei Tage) und seltene Widersprüche in der Zeitfolge¹⁶¹ werden vom Leser wahrscheinlich nur deshalb beachtet, weil die Dichterin viele Episoden durch ausdrücklichen Zeithinweis formal zusammenbindet. Das ist besonders im ersten Erzählbogen der Fall, wo die Schilderung der verschiedenen Personen durch die wiederholte Erwähnung des Mondlichtes in der gleichen Nacht oder durch den Hinweis auf das Flugzeug, das die Personen gleichzeitig hören, zeitlich eng verklammert wird.

Auch im weiteren Verlauf der Geschichte wird in den wechselnden Umgruppierungen der sieben Personen immer wieder die Gleichzeitigkeit oder zeitliche Beziehung der kleinen Episoden betont, um sie formal einander zuzuordnen¹⁶². Allerdings wird im Interesse der Dichterin der Handlungswert solcher Episoden und ihre Zeitanordnung ganz offensichtlich von der Bedeutung der Gesprächsinhalte überschattet.

¹⁶¹ Seite 134 heißt es: ›nur wenige Tage später‹ von einem als gleichzeitig oder unmittelbar vorher geschilderten Ereignis. Seite 215: ›des gestrigen Tages‹ bezieht sich in Wirklichkeit auf den gleichen Tag.

¹⁶² Vgl. z. B. S. 31, 64, 70, 125, 146, 274.

Das zeigt sich besonders darin, daß E. Langgässer zwar natürlich auch in *Märkische Argonautenfahrt* unerhört dichte Naturschilderungen gelingen, zu denen das Handlungsmotiv der Wanderschaft immer wieder Anlaß gibt, daß aber die Naturbilder stets dann verblassen, wenn die Gespräche anheben. Die Natur bestimmt nur noch den Zwischenakt, während sie im *Unauslöschlichen Siegel* noch als sinnbildliche Kulisse für alle wesentlichen Episoden fungiert (Belfontaine im Schwanenhäuschen oder im Gewitter). Im letzten Roman wird sie zeitweise aus dem Blickfeld der theologisch präokkupierten Autorin gedrängt. Zwischen den Gesprächen entsteht oft der alte berückende Naturzauber, und vielleicht werden solche Stellen dem Leser am ehesten im Gedächtnis bleiben (317 ff.), aber die Gespräche selbst werden merkwürdig schnell unbehaust und losgelöst von raum=zeitlicher Realität. Die Abstraktion hebt die Erscheinungswelt auf. Auf diese Weise können die Erörterungen, wenig von konkreten Handlungssituationen gehemmt, immer wieder zu den gleichen Themen zurückspringen und auf dieser geistigen Ebene eine Einheit stiften.

Die reinste Form des ›theologischen‹ Gesprächs, das sich in schroffem Gegensatz zu den Gesetzen der epischen Gattung befindet, stellt im ersten Teil des Buches die Unterhaltung zwischen Pater Mamertus und Äbtissin Demetria dar, deren zwei zentrale Punkte — ›Freude‹ und ›das Geheimnis des Fleisches‹ — im Zusammenhang mit der Leitworttechnik bereits berührt wurden. Die Worte, die in Anastasiendorf gesprochen werden, bilden den geistigen Hintergrund der ganzen Argonautenfahrt und leuchten in den Gesprächen und zwischen den Handlungen der Pilger immer wieder auf.

In den Worten Demetrias wird der ›leere und entleerte‹ Ort beschrieben, in den die Heiligen geworfen werden:

„... ohne jeglichen Trost. Diese monströse sphärische Ecke der stellvertretenden Leiden, die aus schneidendem Zugwind und feurigen Wirbeln gebildet worden ist“ (104 f.).

Aber gleichzeitig wird die Freude gepriesen:

›Freude. Was sonst als Freude haben wir in den Gelübden der Beständigkeit und der Armut, der Keuschheit und der Unterwerfung gesucht. Die sublimste, die dauerhafteste Freude . . .‹ (102).

Mamertus erwidert:

»Das Geheimnis des Fleisches ist tief, mein Kind, aber wiederum . . . auch nicht tiefer als das des Geistes, das mit dem ersten von Ewigkeit her eine gemeinsame Quellsohle hat in dem Innern der Trinität.« »In dem Innern der Trinität —?« Sie verstummten. Die Aveglocke redete weiter und übernahm es, Frage und Antwort in sich zusammenzubinden: das Wort war Fleisch geworden . . .‹ (106).

Aber freilich: nur im sakralen Raum wird das Wort Fleisch — im dichterischen bleibt es an solchen Stellen Geist und Chiffre.

Die beiden Gesprächspartner, die nur hin und wieder mit einer Geste ihre Worte begleiten, stehen im gleichen geistigen Raum, sie sind längst in der Kirche angelangt, und Dialektik ist zwischen ihnen nicht möglich. Sie können sich in ihrer Unterredung allenfalls auf verschiedene Dogmen beziehen, aber keiner von beiden wird einen Standpunkt jenseits des Dogmas vertreten. Sie sind von allen Redenden im Roman am reinsten Verkörperungen der gleichen Stimme in verschiedener Tonhöhe, und diese Stimme verschmilzt mit dem Chorgesang und den Stundengebeten Anastasiendorfs.

In den theologischen Gesprächen der Argonauten werden scheinbar verschiedene Standpunkte eingenommen. Die Unterschiede erweisen sich jedoch immer wieder als nur konstruiert, als bloße Schattierungen. Von diesen scheinbar differierenden Standpunkten aus kann die Dichterin auch ungeheure Massen abendländischen Kulturguts wenigstens in Andeutungen Revue passieren lassen und von den Dionysoskulten bis zur Quantentheorie alles streifen, was den menschlichen Geist in Jahrhunderten beschäftigt hat; aber zuletzt fallen die gegensätzlichen Haltungen der Pilger doch vor der Inschrift auf der Tempelmauer oder hinter dem Hochaltar zusammen, und die intellektuellen Inhalte verschwinden vor dem Glaubensinhalt, der sich hinter dem Inschriftsymbol verbirgt¹⁶³. Auch dort, wo natur- oder geisteswissenschaftliche Probleme angeschnitten werden, geht das Lot nur in die verschiedenen Tiefenschichten einer Wirklichkeit, die zuletzt immer als wesentlich christlich erlebt wird. So wird z. B. die ›Ordnung‹ der Materie in ihren naturwissenschaftlich faßbaren Gesetzen transparent auf die ›Insel der Ordnung‹ (268), die ein Gebet (269) aus Anastasiendorf macht, und selbst die Schwermut Friedrich Am Endes, die zuerst einen unversöhnlichen Gegensatz zu der Freude zu bilden scheint, erweist sich zuletzt als ihr bloßes Widerspiel und schlägt in sie um (s. u.).

Die Möglichkeit der Verständigung innerhalb des christlichen Raumes prägt sich im Dialog so aus, daß die Sprecher sich die Worte und Andeutungen zuwerfen können: Beifuß sagt zu Flora Jeschower, daß sein Eintreten für Lotte Corneli bis zur Bereitschaft zum Selbstmord¹⁶⁴ gehe, und Flora antwortet: »So sehr —?«. — »Ja«, sagte er ruhig. »So sehr« (309). Ja noch mehr: die Stimmen zweier Argonauten können sich sogar an manchen Stellen des Romans zu einer Art liturgischen Sprechens verbinden

¹⁶³ Vgl. das Gespräch Jeschower—Cuille S. 209 ff.

¹⁶⁴ In der Begründung dafür vollführt Beifuß allerdings einen seltsamen Salto mortale in die christliche Vorstellungswelt, indem er sich als Mittler zwischen Lotte und dem Himmel sieht und sein Leben als Lösegeld anbieten will.

(Flora und Levi=Jeschower (163 f., 402), das von Friedrich Am Ende mit wirkungsloser Ironie als ›Wechselgesang‹ (149) bezeichnet wird.

Außer diesen beiden Arten des Sprechens, der des Mamertus und der Demetria, das gleichsam im Innenraum der Kirche geschieht, und den theologischen Gesprächen der Argonauten, die sich von verschiedenen Seiten auch noch auf diesen Raum zubewegen, findet sich noch eine andere, dritte Gesprächsweise, Traumgespräche gewissermaßen. Sie zielen nicht auf den theologischen Begriff, sondern auf das Abtasten einer magischen Bilderwelt mit surrealistischen Mitteln und eigenständiger Symbolik.

Allerdings verschwimmen dabei die Grenzen von Gespräch, Innenmonolog, visionärer Schau und erzählender Prosa und müssen deshalb in der Betrachtung des Bildkomplexes unberücksichtigt bleiben, der die Argonauten umfängt, bevor sie nach Anastasiendorf gelangen.

Das Empordringen der Unterwelt in die Realität der vertrauten Dinge durch die zerstörerische Wirkung der Kriegsereignisse klingt zu Beginn der eigentlichen Erzählung in dem Bild der aufgerissenen Fassade an, die den Eindruck erweckt, als

›hätte die riesige Unterweltsgöttin, an deren Hüften der Vorhang hinabfloß, sich mit Brust, Hals, Schultern und Nacken durch die Zerstörung ins Freie geschoben und das Haupt nach der Seeseite hingewendet‹ (13).

Das üppige Bild wird schnell verdrängt von einem Gespenstermotiv. Der Besitzer des Hauses erwacht vom Fluggeräusch einer Fledermaus (›Die Fledermaus hat mich gestreift und mir das Herz aus der Brust genommen‹ [29]) aus einem Traumgespräch mit seiner Kusine Vera, die er nicht vor dem Konzentrationslager gerettet hat, so daß er an ihrem Tod mitschuldig ist. Der Traumdialog: ›Du bist also tot.‹ — ›Ich bin also tot.‹ (17), geht in die Bildvorstellung des Architekten Ewald Hauteville über:

›Große Bäume und spindelförmige Treppen, die Landschaft schob sich mitten hindurch, die Spindeln kreisten, mächtige Wände hingen . . . über Abgründen . . . dann einsame, hochgetürmte und in den Bergen eingekistete Klöster . . . und kleine Pagoden, voll von Gebeinen, die leise raschelten . . . andere Gräber . . . glitten von Borneo her; das Grab des Theoderich in Ravenna trat sie mit steinerner Sohle nieder und stand in erhabener, schrecklicher Ruhe vor einem Himmel . . . So erbaute sich in vielerlei Formen ein mächtiger Totenbezirk‹ (18).

Die Bildvisionen des Traumes bemühen eine Fülle von Bildungsmotiven; die schnelle, kreisende Bewegung transparent wirkender Objekte zu Beginn (Spindeln, verglaste Fenster, Katarakte aus Wasser) geht immer mehr in den Eindruck von etwas Massivem über (steinerne Sohle, erhabene schreckliche Ruhe), um mit dem Wort Totenbezirk zu enden.

Die erste Skizzierung der Totenstadt bedient sich optisch=architektonischer Elemente; als Ewald erwacht und sich noch immer mit dem Bild der großen Totenstadt (19) beschäftigt, wird eine dünne Verbindung zu dem mythologischen Eingangsbild und eine Beziehung zur Wirklichkeit hergestellt:

›Einem Tod, so erfinderisch wie das Leben, war das Leben der letzten Jahre, wie die geraubte Proserpina ihrem Herrn, unterworfen gewesen‹ (19).

Der Tod in der Gestalt der Schrecknisse, die Krieg, Atombombe und Konzentrationslager heraufgeführt haben, ist mit dem Leben geradezu ›wechselbar‹ (20) geworden:

›. . . alles war gleichzeitig, gleichgewichtig und trug eine Maske vor dem Gesicht, die . . . das gleiche vermuten ließ‹ (20).

Daher spiegelt sich auch die Totenstadt in den ›Brücken der Semiramis‹, dem ›Wunschbild eines neuen Gefüges‹ (26), das Ewald als moderne Bauutopie nach musikalischen Gesetzen errichten möchte. Aber statt wirklicher Bauten kann er nur in Träumen phantastische Städte für die Toten erschaffen, in denen er lebendig=toten Maskenträgerinnen begegnet¹⁶⁵.

Die Traumvision und der Einbruch der Fledermaus in seinen Traum (›das Motiv einer Ratsche fügte ich bei« [29]) treiben Ewald auf den Weg nach Anastasiendorf, weil er hofft, auf dieser Pilgerfahrt seine unbewältigte Vergangenheit zu bemeistern oder die halbgeahnte Schuld an Vera zu sühnen.

Seine Schwester Lotte dagegen begleitet ihn in der Erwartung, irgend-einen magischen Zauber zu vollbringen, der ihren vermißten Mann zurück-führt. Ihr gilt ein wundertätiges Bild oder eine Hexerei gleich, denn sie ist ›mit Hekates dunklen Kräften im Einverständnis‹ (25) und verfällt zuweilen sogar ›in den Zustand der Starre‹, in dem sie eine gespenstische Kommunikation mit den Mächten der Unterwelt vollzieht. Lotte ist eine erwachsene Wiederverkörperung Proserpinas; ihre Verbindung mit den dinonysischen Mächten wurde auf Wanderungen über die Rheinhöhenwege geschlossen (30) und macht sie hellhörig für den Anruf der plutonischen Mächte oder

¹⁶⁵ Das Leitmotiv der Maske ist eindrucksvoll mit dem Gedanken seelischer oder magischer Erstarrung der Menschen verbunden: bei Irene von Dörfer (137, 141, 145) und in Verbindung mit dem Persephonemotiv besonders S. 163; für Friedrich Am Ende, der in das Labyrinth seines Bewußtseins gebannt ist (237, 404) und für Lotte Corneli (288). Zuweilen macht sich das Motiv fast selbständig, so in der Schilderung der Dörfers (52 f.), wo es spielerisch durchvariiert wird, was reizvoll, aber für den Roman unökonomisch ist, da außer Irene keine der Gestalten der Szene wieder auftaucht oder eine Funktion hat.

das Motiv der Fledermaus oder Karfreitagsratsche, das ihr an einer bestimmten Stelle in der letzten Komposition ihres Mannes fehlt. Lotte spricht als erste das Wesen der Fledermaus—Ratsche aus:

»Du willst also . . . von der Erinnye gepeitscht und gepeinigt, eine Wallfahrt nach Anastasiendorf machen? Ich fürchte, sie hat dort noch einige Schwestern, lauter schwarze gespenstische Fledermäuse, einen ganzen Chor dieser Flügelerinnyen, und jede erinnert uns an eine andere geheimnisvolle Schuld« (29 f.).

Damit ist bereits die Verflechtung der Symbole angedeutet: das Bildsymbol der Totenstadt wird ausgelöst und begleitet durch das Motiv der Karfreitagsratsche, die als optisches bzw. akustisches Symbol für die Erinnyen fungiert und somit das Bild des Totenbezirks auf indirekte, assoziative Weise mit dem Gedanken der Schuld verbindet.

Dieser Komplex, den die beiden Geschwister als Gepäck mit auf den Weg nach Anastasiendorf nehmen, taucht in ihren Gesprächen mit neuen Partnern wieder auf. Bei Lotte äußert sich das in den Gesprächen mit dem Schauspieler Beifuß über die letzte Komposition ihres Mannes. Bei der ersten Begegnung spricht sie von der fehlenden Schwermut des Musikstücks, dem es dadurch an letzter Vollkommenheit (130) fehle. Aber ganz zuletzt, als das Liebespaar noch einmal über die Komposition spricht, erkennt Lotte plötzlich »mitten darin eine Karfreitagsratsche . . . ein Todesmotiv« (323) und entsinnt sich, die Worte des Predigers Kohelet auf dem Notenblatt gefunden zu haben: »Bevor böse Tage kommen . . .« (323)¹⁶⁶. Die Szene endet mit dem Auftauchen des jungen Russen, dessen Gesang die Wanderer schon lange geängstigt und zugleich aufgepeitscht hat¹⁶⁷. Beifuß kämpft gegen ihn, tötet ihn, wird aber selbst verletzt und ertrinkt, als er ihn in einem Teich versenken will. Er führt Lotte durch sein Opfer aus der Unterwelt der Magie herauf wie Orpheus Eurydike.

Indessen begegnet Ewald in Irene von Dörfer einer Eurydike (141) und Stellvertreterin Veras, die ihn, der »selber nicht mehr weiß, was Traum und Wirklichkeit ist« (139), zu der »Gabelung seiner Träume in der Tiefe des Orkus« (142) führen soll. Weil er »nicht sie selbst, sondern Vera« (145) sucht, muß er sie als Mensch verfehlen und kann sie nur in einer »tief in der Unterwelt stattgehabten und von chthonischen Kräften vollzogenen« (144) Verbindung besitzen. Irene war als Widerstandskämpferin in ein

¹⁶⁶ Prediger Salomo, Kap. 12.

¹⁶⁷ Das Motiv des Gesangs steht neben dem Hinweis auf die Komposition Cornelis, der aber im Roman keine atmosphärische Wirklichkeit zukommt. Der Gesang dagegen wird dichterisch nachgestaltet (326) und greift das Motiv von Tricheurs Flötenspiel als Inbegriff der Verführung wieder auf, die aus der dionysischen Natur- und Sinnenwelt aufsteigen kann.

Konzentrationslager gebracht worden (Vera als Halbjüdin) und ist Opfer — aber durch ihre leidenschaftliche Beziehung zu einem der Bewachungs-offiziere auch Mitschuldige der Verbrechen, die dort begangen wurden. Für Ewald wird sie zur Stellvertreterin der im Konzentrationslager umgekommenen Vera; er empfindet, daß sie ihm ›als Erinnye geschickt‹ ist¹⁶⁸.

Ewald glaubt, daß Irene den Weg in die Totenstadt weiß, ja vielleicht selbst ihre Herrscherin ist (243). Die Traumstadt — die Totenstadt — das Konzentrationslager — der Hades, so wird das Reale mit dem Symbolischen verbunden und in der Schicht einer visionären Bilderwelt angesiedelt.

Wenn Ewald zu Irene sagt:

»... vielleicht sind Sie selbst diese Totenstadt und zugleich ihre Herrscherin« (243),

gibt er dem Totenstadtbild eine erotische Wendung, die sich auf die alte Verbindung von Liebe und Tod berufen kann¹⁶⁹, aber in ihrer merkwürdig mythologisch verbrämten Sinnlichkeit eine für E. Langgässer sehr charakteristische Stelle abgibt (vgl. Belfontaines Vermählung mit der Leda des Schwanentempels, wo umgekehrt ein Bild verlebendigt wurde, während hier ein lebendiges Wesen zu einem Proserpinabild erstarrt):

»... dies ist sie, die Totenstadt. Dein Schoß: ihre Pforte, und deine Schenkel: ihre grausame Gabelung. Laß uns zusammen die Stadt hinter der Lethe wie zwei Kinder durchstreifen — einer dem anderen so wie jetzt als Lethewasser gegeben . . . Du schöne Stadt. Du verlorene Stadt . . . Du Stadt, die der Grundriß all unserer Städte von Troja bis Hiroshima ist, du Stadt voll Asphodelen und Mohn.« Er setzte seine Liebkosungen fort, doch beide sahen einander nicht an . . . (244).

Das Motiv wird aus der sexuellen Sphäre gleich wieder in die Schicht des Totenstadt=Themas zurückgeholt und mit einer charakteristischen Wendung über die Jahrtausende gespannt: von Troja bis Hiroshima — die Transparenz der Zeiten und der Räume verbindet sich mit der Vorstellungswelt, die Albrecht Beifuß anfangs in seinem Brief an Festus einführt (57 ff.). Daß die beiden Gesprächspartner einander nicht ansehen, entspricht ihrer Isoliertheit und der elementaren Trauer, die diese zum Scheitern verurteilte Beziehung zwischen Orpheus und Eurydike in der

¹⁶⁸ Das Wort Erinnye erscheint beständig wiederkehrend als Leitmotiv (29, 30, 70, 104, 216, 247, 237 ff., 298).

¹⁶⁹ E. HORST (Christliche Dichtung und moderne Welterfahrung. Zum epischen Werk E. Langgässers, Diss. München 1956) sieht diese Eros=Thanatos=Koppelung mit Hederer als Weiterwirken der »exzessiven Liebesproblematik des Expressionismus« (HORST, S. 117).

Hadeswelt erfüllen muß. Dennoch erreicht der Dialog zwischen dem ›trägen Träumer‹ und der ›tödlich verwundeten Dryade‹ (316) augenblicksweise die enge, surreale Verschränkung eines formelhaften Wechselgesangs (247)¹⁷⁰.

In der letzten Begegnung Ewalds und Irenes, die im Roman ausführlich gestaltet ist, erfüllt sich, genau wie in der letzten Episode zwischen Lotte und dem Schauspieler Beifuß, die Verheißung, die beide ineinander verkörpert sahen, obwohl Ewald auf den physischen Besitz des Mädchens verzichtet, weil er es nur begehren, aber nicht wirklich lieben kann:

›. . . dabei war ihm zumute, als ob ein Durst, der nicht nur aus den Sinnen käme, langsam gelöscht würde, und eine Kraft, die nicht in dem trägen Blut des Träumers enthalten gewesen war, durch seine Adern dringe . . .‹ (317).

Ewald sühnt im Verzicht auf die Erinnye stellvertretend, was er an Vera verschuldet hat, und befreit dadurch auch Irene von der Hörigkeit gegenüber dem ›schönen, sehr schönen Mann‹ (315), der die ›Weberselektion‹ (247) vor der Gaskammer geleitet hat. Hier liegt also eine ähnliche Konstellation vor wie in der Begegnung zwischen Aladin und Liesa im Riedroman. An dem Abrücken der Beziehung aus den realen Umweltverflechtungen des bäuerlichen Lebens in die alles beherrschende Symbolik des Totenstadtraumes läßt sich das Maß der Vergeistigung ablesen, die seit dem Riedroman von der Fabel Besitz ergreift.

Nicht nur die beiden Paare Lotte / Beifuß und Ewald / Irene werden von der Erinnye in den Totenbezirk getrieben und zuletzt wieder aus dem Hades heraufgeführt, auch den anderen Argonauten ist die Totenstadt nicht unvertraut. Das jüdische Ehepaar Levi-Jeschower, das von der kleinen, buckligen Lehrerin Sichelchen nach Anastasiendorf gerettet worden war und von dort nach dem Kriegsende ›viel zu voreilig‹ (85) wieder ins Leben zurückgekehrt ist, trägt in seinem Blut und Bewußtsein und in den Gesprächen das Schicksal des Judentums aus, das am ›Schnittpunkt seiner Geschichte‹ (76), auf Golgatha, ein katastrophales Fehlurteil (77) gesprochen hat.

›Von da ab hat die Vermassung begonnen, das Ghetto, der dunkle Zusammenstrom in Rußland und Galizien; in den Slums von London, den Schlachthausvierteln von Chicago, Boston, New York‹ (77).

Obwohl die beiden Menschen dem Konzentrationslager entronnen sind, erleben sie doch noch immer das Schicksal ihrer Rassegenossen an sich (Floras

¹⁷⁰ Darin allerdings sonderbare Stilbrüche, z. B. ›Mein leidenschaftlicher Schatz‹ (247), die wohl aus dem Versuch entstehen, die Mythenformel (Persephone) mit dem Gegenwartswort zu verbinden.

Identifizierung mit Rahel [74] verleiht dem überdeutlich Ausdruck) und sind dadurch mit den anderen Gestalten gemeinsam in der Totenstadt zu Haus. Auch eine Variation des Fledermausmotivs verbindet sie mit den übrigen Argonauten. Nacht für Nacht erwacht Florentine Jeschower ›immer genau um die gleiche Stunde‹ (68), in der damals die Gestapo alle Juden abtransportiert hat, die mit ihnen im gleichen Haus wohnten. Das Ehepaar wurde durch ein Wunder vergessen. Nun wiederholt Flora allnächtlich in einem Alptraum das Schicksal Rahels, die ›ihre lieben Kinder beweint, und will sich nicht trösten lassen‹ (74):

›. . . schrecklich und seltsam war die Vision, welche Nacht für Nacht diesem Erwachen vorausging . . . Es fing damit an, daß ein kleiner Vogel, der in dem Zimmer gefangen war, sich einen Ausweg suchte . . . ratschend am Fensterrahmen und an den Leisten der großen verglasten Tür auf und herunter fuhr . . .‹ (69).

Der Vogel der Vision geht in einen dunklen Mann über, der am Fußende von Floras Bett steht und in einem Werkzeugkasten nach einem Dietrich sucht:

›. . . er wollte etwas, das eingesperrt war, ans Tageslicht befördern — sei es den Vogel, der jetzt in ihm selbst, sei es die Seele der Frau Jeschower, die in den Traum und den Schrecken des Traumes eingesperrt worden war‹ (70).

Am Ende des Buches wird der Schlüssel gefunden, wenn Flora die Inschrift über dem Hochaltar wieder liest (401). Daß sie das *gratias agamus Deo* vergessen hatte, war ihre geheime Schuld gegen Gott und hat ihr Leben unterminiert und sie in die Verliese der Totenstadt gebannt, obwohl sie dem Konzentrationslager entronnen war. Mit diesen symbolischen Assoziationen, die von Pater Mamertus (104) noch ausdrücklich erklärt, aber dabei nicht dichter werden, deren Unverbundenheit aber durch die Alogik des Traums einigermaßen gerechtfertigt ist, wird also auch das Schicksal des jüdischen Ehepaares in den Bildkomplex der Totenstadt und in die Erinnyensymbolik einbezogen. Die direkte Verbindung zwischen dem Fledermausmotiv, das die Geschwister Hauteville mit Irene und Beifuß teilen, und Floras Vogeltraum wird nur in der Sprachassoziation geknüpft, die das Wort ›ratschend‹ bietet. Diese klangliche Verbindung von dem ratschend abgleitenden Vogel zur Fledermausratsche leitet das Transparentwerden ihrer verschiedenen Schicksale ein, die sich alle in der Unterwelt begegnen.

Zwar sind die Eheleute die einzigen unter den Argonauten, die schon während der Wanderschaft eine gewisse Heiterkeit zeigen und ihren Gefährten den Frieden preisen, den sie damals auf der Flucht in Anastasiendorf gefunden haben und der ihnen ahnungsweise schon unterwegs wie-

derkehrt, aber sie verraten doch in den Gesprächen auch die Kenntnis der Totenstadt, und Levi-Jeschower erklärt den anderen sogar ihre Bedeutung.

Das geschieht in einem Gespräch, das sich in der sonderbar aus Makabrem und Biedermeierlichem zusammengesetzten Gartenlandschaft am Stadtrand von Berlin anspricht, wo ein kitschig aufgeputztes Soldatengrab

›. . . aus Pomp und Gemütlichkeit . . . für das Gefühl der Laubenbesitzer ein Familiengrab und zugleich der Salon der ganzen Siedlung‹ (158)

zu sein scheint.

Die Schilderung der Szenerie ist die zweite Stelle, wo die Umgebung symbolische Bedeutung für die Erzählung gewinnt. Die erste zeigt ganz zu Anfang gegenüber der dämonisierten Kleinbürgerlichkeit, mit der die Zerstörung in der Gartenlandschaft auftritt, die großartigen Züge einer zertrümmerten Antike, die wie Eurydike durch die Fassade des Hautevilleschen Hauses durch die ausgebrannten Häuser und Hinterhöfe blickt, zwischen denen die Überbleibsel von Panzersperren und zusammengequetschten Heereswagen ›Kadavern ähnlich‹ die Vernichtung nicht mehr bewirken, sondern nur noch darstellen:

›Architrave und Säulen, gestürzte Blöcke, zerschlagene Kapitäle — auch das hier ist Griechenland‹ (131).

Diese erste Szenerie ist in ihrer Gewaltsamkeit auch dort eindrucksvoll, wo sich die Dichterin mythologischer Vorstellungen bedient, um die Überzeitlichkeit der Vernichtungskatastrophen zu symbolisieren:

›Der Tartarus war an das Licht getreten, das Reich der Unterwelt war offenbar‹ (126 f.).

Auf diese Schilderung, aus der einige Stellen¹⁷¹ zu den besten des Buches gehören, weil sich in ihnen expressionistische Bildkraft mit dem Lebensgefühl einer wilden, dionysischen Antike verbindet, das E. Langgässer in *Proserpina* bereits gestaltet hatte, folgt eine zweite Ausprägung der Totenlandschaft in der Schrebergartengrabstätte.

›So war es, stellvertretend, das Grab, welches Familiensinn und Beharrung, Besitzgier, Starrsinn und Prahlerei an allen Plätzen Europas einst aufgerichtet hatte; Idol der Lüge . . . und Monument gegen jegliche Einsicht, die den Tod als den Sold der Sünde bezeichnet und damit als Folge der Schuld‹ (159).

¹⁷¹ Z. B. der einleitende Satz: ›Die Großstadt endigte nicht, sie zerriß an ihrer Peripherie‹ (126) mit seiner dynamischen Bildhaftigkeit.

Das Bild enthält ein sehr stark satirisches Moment¹⁷² in der Häufung der geschmacklosen Details (das perlengeschmückte Medaillon mit den zwei Engelsköpfen, Vasen mit Spitzenrändern, ein Porzellanhund), die aus dem Grab eine Rumpelkammer machen; nichtsdestoweniger wird es sofort noch zusätzlich auf den Begriff gebracht: ›Idol der Lüge‹, und die konstruierte Erscheinung eines alten Mannes personifiziert obendrein die Uneinsichtigkeit, Stumpfheit und Gleichgültigkeit, der die Attrappen auf dem Grab wichtiger und heiliger sind als Millionen Leben von Juden, an deren Ermordung man nicht glauben will. Dieser Blick in ›die gute Sterbestube der Deutschen, die man mit trauernden Porzellanhündchen und Papierblumen ausgeputzt hat‹ (161), schiebt sich als Variante zwischen die Visionen der Totenstadt und wird noch einmal von den Argonauten diskutiert. Levi-Jeschower interpretiert die dahinter vorscheinende Haltung als Verdrängungstaktik, und dabei begreift Ewald,

›daß seine Träume der letzten Nacht — die funkelnden, prächtigen Totenstädte, die er gesehen hatte, mit dem Triumph von Grabprozessionen . . . in die Gestalt dieses Grabes Eingang gefunden hatten . . .‹ (162).

Die Bilder des Gartenlaubengrabes wie der erdachten Totenstadt bekunden eine verdrängte Schuld, die gleichzeitig persönlichste Schuld ist, wie Ewalds Herzensträgheit, als er Vera hätte retten können, und eine allgemeine Urschuld, die durch die Generationen bis zum Sündenfall zurückreicht.

So wird das Zentralmotiv der Erinnerung im Zusammenhang mit der Schuld, auf dem im Riedroman die Handlung basierte und dem wir im *Unauslöschlichen Siegel* in Belfontaines Haltung in Frankreich begegnet waren, auch in dem letzten Roman wieder eingewoben und erhält in Verbindung mit dem Erinnyen=Ratschen=Fledermaus=Motiv und der Totenstadtsymbolik seinen Stellenwert:

›. . . sie hörten jedoch eine andere Stimme, die sie . . . in die . . . Grotten ihrer Erinnerung drängte. In diesen Grotten begegneten sie dem Schattenbild ihrer selbst. Sie waren . . . in die Traumstadt des Minotaurus geraten, in die Totenstadt der Eurydike, die für Ewald Irene hieß, für Beifuß Lotte, für Friedrich das Nichtsein, für Jeschower die Judenbraut. Welch ein Auftrag, die eigene Seele aus dem Orkus heraufzuholen! . . . Wer machte . . . (jeden von ihnen) zum Mitmysten Gottes: descendens ad inferos? Wer sonst als die Gnade . . .‹ (275).

Die Gnade hat sie alle zusammengeführt und ihnen mit dem Ratschen=

¹⁷² Wie grob die Satire E. Langgässers sein kann, tritt am stärksten in den Anspielungen auf die Vertreter des Nationalsozialismus hervor, vgl. die Schilderung der Pfarrersfrau Jacobsen (194 ff.).

motiv ein Zeichen und mit der Mondsichel ein Ziel gegeben: ›Denn immer war die Gnade zugleich Erinnerung gewesen. Memoria . . .‹ (277). Die theologisch-begriffliche Verwendung des Erinnyenmotivs ist einleuchtend, aber die Darstellung der realen Beziehung zwischen Schuld und Vergessen bleibt demgegenüber unwirksamer als im Riedroman und wird stellenweise sogar widersprüchlich: Irene von Dörfer z. B. kann nicht vergessen (221, 224) und bleibt gerade dadurch in die Unterwelt gebannt. Nur im Fall von Flora Jeschower entspricht der übertragenen theologischen Bedeutung des Vergessens als Zustand der Taubheit gegenüber Gott auch ein wirkliches Vergessen: Flora sucht in ihrem Gedächtnis vergeblich nach der Inschrift über dem Hochaltar, wobei das *gratias agamus Deo* fast zu einem Märchenwort wird, das den Berg Sesam öffnet, als Flora die Schrift in Anastasiendorf wieder liest. Im übrigen entspricht der augustinischen Memoria-Theologie¹⁷³ im Roman ein Bewußtwerden und Bereuen als unausgesprochener psychologischer Prozeß. In der leitmotivischen Verwendung tragen die Schlüsselworte Erinnerung und Vergessen zwar zur engen Verknüpfung der Erzählfäden bei, aber der Komplex steigert dort, wo die eigentliche Anwendbarkeit auf die Handlung fehlt, den abstrakten und theologischen Charakter des Buches. Denn während die Totenstadt noch als Sinnbild gelten muß, wird die Erinnerung selbst und das Sicherinnern nicht mehr sinnbildlich gestaltet, sondern nur noch (wie im oben angeführten Zitat) benannt.

Der Atheist Friedrich Am Ende, der von allen Gestalten des Buches am deutlichsten nur personifizierte Idee ist, wird zwar ebenfalls in den Totenstadt-Komplex einbezogen, aber nur metaphorisch. Die nihilistische ›Tiefe des Nichtseins‹ (32) und sein Trachten, ›aus dem Kreis von Geburt und Tod zu treten‹ (34), wird als die Eurydike bezeichnet (275), die ihn in der Traumstadt gefangenhält, und Sichelchen, der bucklige Schutzengel der Argonauten, sieht das ›gewaltige Nada‹ (181) als seine und der anderen Hadeslandschaft. Friedrich ist der einzige, der gar nicht nach Anastasiendorf gelangen will und doch zuletzt als ein Bekehrter für immer dort bleiben wird. In seiner Bekehrung, die am Schluß in dem Tagebuch des Mamertus nur angedeutet wird (403), macht sich noch einmal das mystische Motiv des Umschlags von der Leere in die Gnadenfülle geltend. Es wird sinnbildlich gestaltet in der Ähnlichkeit von Friedrichs ›Antlitz, das wie das Mumiennporträt über der ausgeweideten Hülse seiner trostlosen Daseinsform lag‹ (37) mit dem Gesicht der ›Heiligen auf den Ikonen‹ (404), das ein verstorbener Mönch zuletzt im Tod besaß. Der Glaube des Heiligen und

¹⁷³ Vgl. HORST, a.a.O., S. 179, Anm. 119 zu Kap. II: der Zeitbegriff in den *Confessiones* des Augustinus.

des Nihilisten, der sich aller Hoffnung entschlägt, sind zwei Extreme, die die Gnade vertauschen kann. Das bringt ferner das Symbol der ›Kugel aus Bergkristall‹ (33) zum Ausdruck, die Friedrich immer um den Hals trägt. Er kennt nicht ihre Herkunft aus der Gebetschnur eines russischen Mönchs und gebraucht sie als magisches Werkzeug der Entselbstung. Doch weil die Kugel¹⁷⁴, die während des ganzen Romans Emblem Friedrichs und seines ›magischen Atheismus‹ (135) ist, ›immer wieder zurückläuft zu dem Kreuz, das ihr Ausgang war‹ (407), endet sie in der geöffneten Hand des Jesusknaben auf dem Arm einer Marienstatue in Anastasiendorf und zieht Friedrich nach sich. So wird die Kugel aus dem Grottenreich Proserpinas und aus dem Reich der Täuschung, das sie im *Unauslöschlichen Siegel* versinnbildlichte, heimgeholt auf die ›Insel der Ordnung‹ in Anastasiendorf. Sie bedeutet am Anfang des Romans magische Entleerung und am Ende, als Perle aus der Gebetschnur, Fügung und Gnadenfülle.

In dem fiktiven Brief an den Freund Felix oder Festus, der anstelle des Dialogs, mit dem fünf der anderen Argonauten in die Geschichte eingeführt werden¹⁷⁵, Albrecht Beifuß in einem monologischen Essay vorstellt, gibt die Dichterin einen weitgespannten chiffrenhaften Abriß abendländischer Geistesgeschichte, der die ›alten Götter des Kontinents‹ (57) unbedenklich mit Sigmund Freud, der Atombombe, der Quantentheorie und den alten Kirchenvätern in einem Atem nennt und mit einer Beschwörung des geistigen Troja (61) endet:

›Wir suchen Troja, wir suchen Äneas und mit Äneas den Ursprung unseres Abendlandes; wir suchen Patmos, den Sänger von Patmos und mit dem Sänger von Patmos das Neue Jerusalem‹ (61/62).

Im Mondlicht, das auch über Hautevilles Haus und in Jeschowers Zimmer fällt, und unter dem Donnern desselben Flugzeugs, das in Floras Traum mit dem Anprall des Vogels und in den Vorstellungen der Geschwister mit dem Fledermaus=Ratschen=Geräusch wiederkehrt, hat Beifuß, indes Ewald sich noch mit seiner Gräberstadt beschäftigt, ebenfalls ein visionäres Erlebnis:

›Seine Hände, die das Briefblatt berührten, lagen wie unter Wasser; von dem Grund herauf stiegen jetzt Worte und Sätze, die quadratischen Blöcken, Säulen und Architraven glichen. Sie erbauten Vineta, erbauten Troja, erbauten Jerusalem. Sie waren die Stadt, die von jeher da war, und waren ihre Maße zugleich, nach der alle übrigen Städte insgeheim angelegt waren.

¹⁷⁴ Zur leitmotivischen Verwendung der Kugel als Emblem Friedrichs vgl. S. 124, 137, 237, 293, 309.

¹⁷⁵ Fiktiv ist der Brief insofern, als er einen nie wieder erscheinenden, also im Hinblick auf seine Funktion innerhalb der Fabel irrealen Partner anspricht und selbst keinerlei Handlungsimpulse gibt.

Keine Zerstörung konnte sie treffen, diese vollkommen unzerstörbare Stadt . . . sie war die Freundin des Weltenschöpfers . . . Liebling des Himmels, Liebling der Erde, geheimnisvolle Rose in den Kathedralenfenstern Europas über dem Hochaltar . . . Drei mächtige architektonische Kreise stiegen also konzentrisch übereinander an: in der Tiefe der schrecklich zerstörte Bogen der irdischen Städte; darüber das Gleichnis geheimnisvoller Türme und Tore, sei es Theben, Mykene, Troja, Orplid oder Jerusalem, und im höchsten Äther, dem Herz des Himmels . . . die mystische Rose . . . (64 ff.).

Die alte Vorstellung des himmlischen Jerusalem zieht eine Fülle zusammensetzbarer Bildformeln an sich und wird als abstraktes Schema des Weltbaus zum Kristallisationskern der Bildvorstellungen, die im Roman den theoretisierenden Partien zugeordnet sind.

Der unterste Kreis berührt den ›schrecklich zerstörten Bogen irdischer Städte‹, also auch das zertrümmerte Berlin, von dem die Argonauten ihren Ausgang nehmen. Wenn Mykene beschworen wird, so ist damit die spätere Schilderung des ›kretischen Dorfs‹ (403) und seiner Bewohner, wenn auch flüchtig, mit dem Symbolgefüge verbunden. Die Übertragung des Namens Kreta aus dem Erlebnis der hochsommerlichen Marklandschaft, in der sich für die Wanderer in Aufhebung der Zeit Antike und Gegenwart durchdringen, auf das kleine Dorf, das ihnen Nachtquartier bietet, ordnet auch den eigenständigen Episodenkreis um die Dorfbewohner (Cuille, Jacobsens, Marek, Verhoeven) formal in die Gesamtsymbolik des Romans ein¹⁷⁶. Denn der symbolische Name Kreta weist in seiner Außerzeitlichkeit auf den Platz, den jede Stadt in der Begriffskette einnimmt, die zwischen Ewalds Totenstadtvorstellungen und Albrechts Vision ausgespannt ist. Auch Ewald sieht ja in allen Städten den gleichen Grundriß – von Troja bis Hiroshima (244) –, für ihn jedoch ist es der Grundriß der Totenstadt, die noch unter dem untersten Kreis der irdischen Städte liegt.

Beifuß dagegen findet im Grundriß Trojas die mystische Rose wieder und kann daher mit erlösender Schau die Hadesstadt Ewalds in den Äther heben, da seine Vision mit dem obersten der drei konzentrischen Kreise bis an das himmlische Jerusalem reicht. In seinem Grundriß als der ›mystischen Rose‹ ist auch Anastasiendorf vorgebildet.

Die Vision der konzentrischen Kreise weist von Anfang an darauf hin, daß die Beziehung zwischen der Totenstadt und Anastasiendorf als den extremen Gliedern in der Kette erdachter Städte nicht als eine rein antithetische aufgefaßt werden darf. Die Kreise gehören zusammen, einer

¹⁷⁶ Zu dem Aspekt der magischen Außerzeitlichkeit, der in der hochsommerlichen Erstarrung des Dorfes sichtbar wird, tritt bei dem Namen Kreta noch die Beziehung zu dem Brief des Paulus an Titus (1, 12), die den Sündebegriff einführt, an dem das Verhalten der Dorfbewohner gemessen werden muß.

schwebt über dem anderen, und der Hadesbezirk ist nicht Gegenpol, sondern Durchgang zu Anastasiendorf. Der Mittelpunkt ist allen Kreisen gemeinsam. Das Kloster als Symbol der Ordnung ist ›Ziel und Ursprung‹ zugleich (399). Dort ist die Hochaltarinschrift immer lesbar¹⁷⁷, und in der Zisterne im Klosterhof spiegelt sich die Mondsichel¹⁷⁸, die zum symbolischen Bild Marias wird¹⁷⁹.

Die Personen treffen zu verschiedenen Zeiten und aus verschiedenen Richtungen in Anastasiendorf ein: ›Wieder sprachen wir von Maria. Wir kamen von überall auf sie zu‹ (406). Die Wanderschaft, deren Fortgang sich im Gang der Gespräche vollzog, nimmt für alle Argonauten ihr Ende bei Maria, ohne daß irgendwo eine Bekehrung als psychologischer Vorgang dargestellt würde. Im Gegensatz zu dem radikaleren Schluß des *Unauslöschlichen Siegels*, dessen Held als büßender Bettler endet, geht der Weg für die Argonauten – bis auf Friedrich Am Ende – wieder ins Leben hinaus. Sie tragen die ›Insel der Ordnung‹ in eine bürgerliche Existenz zurück. Deutlich wird dies an dem indirekten Hinweis auf das Zusammenleben der ›exorzisierten‹ (408) Lotte Corneli mit ihrem Mann, der nach dem Abschluß der Pilgerfahrt und auch nach dem Schluß der eigentlichen Argonautenfabel zurückkehrt. Das gerettete Leben der kleinen Familie bildet den Hintergrund für die angehängte Erzählung von den ›Kindern der Medea‹, deren Besuch bei dem Sohn der Cornelis als dünne Verbindung zwischen der Argonautenfabel und der Erzählung dient und einen Ausblick auf die Zukunft Lottes gibt. Das gemeinsame Gespräch mit Mamertus an der Zisterne in Anastasiendorf verleiht der Ankunft beim Goldenen Vlies ›aus Einsicht und Reue‹ bildliche Wirklichkeit. Die Einkehr der Argonauten als innerer Vorgang wird jedoch in das handlungsmäßig unverbundene Schlußbild von den russischen Bauern umgesetzt, die hinter dem Ural am Ostertag im Wald das Dreimalheilig singen. Ihre Gesten und Riten stehen für Äußerungen der Frömmigkeit bei den Argonauten, denn: ›Menschen sind gleich‹ (411).

So reicht der Tartarus zwar in die Gegenwartswirklichkeit herein, und alle sieben Argonauten müssen durch die Unterwelt und die Totenstadt gehen, ehe sie nach Anastasiendorf gelangen, aber sie sind zur Ankunft bestimmt: ›diese Sieben . . . die Gnade gefunden hatten‹ (87). Allerdings verläuft ihr Weg nicht gradlinig, sondern sie folgen den Kreisen, die sich um den geheimen Mittelpunkt der Dinge nach oben ziehen – bis zu dem

¹⁷⁷ Vgl. zu dem Symbol der Inschrift S. 86, 146, 190, 277, 401.

¹⁷⁸ Vgl. zu dem Mondsichel- und Zisternenbild S. 94, 147, 157, 164, 169, 400 (= Sichel); S. 147, 149, 156 f., 169, 277, 400, 402 (= Sichel in der Zisterne).

¹⁷⁹ Vgl. Maria als Leitbild und Leitwort S. 88, 92, 94, 105, 169, 173, 211, 232, 265, 270 (in Anspielung), 277, 402, 403, 405.

geistigen Troja des Auferstehungsklosters. Die Antithetik des *Unauslöschlichen Siegels* ist durch diese Determiniertheit im letzten Roman wieder aufgehoben.

Die Bilder, die in Beifuß' Vision des Weltbaus aus dem Grundriß der mystischen Rose und in Ewalds Totenstadtvision in die Erzählung eingeführt werden, sind die eigentlichen Kristallisationspunkte des Romans, die in Variationen ständig wiederkehren oder in der Form chiffrenhafter Hinweise (die Namen Troja, Hiroshima etc.) verbindend in Erzählbericht und Dialog eingesprengt werden.

In ihnen sind die beiden Wirklichkeitssphären, die den Roman konstituieren, ins Symbol gehoben: das Konzentrationslager und Anastasiendorf.

Bedeutet die Transponierung der Realität des Konzentrationslagers in die Überwirklichkeit der Symbolik des Totenstadt-Hades-Komplexes mit den angelagerten Motivkreisen Fledermaus—Ratsche—Erinnye (Schuld) und Orpheus—Eurydike—Persephone (Erinnerung) auch eine sehr vergeistigte Organisation des Stoffs, so bleibt sie doch bei aller Zusammengesetztheit der mythischen und kulturhistorischen Züge noch tragfähiges Sinnbild.

Das ›geistige Troja‹ dagegen wird vom realen Boden des märkischen Klosters so weitgehend in nicht mehr bildlich ausgestaltete Formen abgezogen, daß die Erzählvorgänge dem intellektuellen Aufriß der Argonautenfahrt nicht mehr genügen und das Gerüst nicht bekleiden können.

Trotz der interessanten und vielfältigen Beziehungen innerhalb der Erzählstränge, die der Apparat der Assoziationen, Leitmotive und Symbole herstellt, bewirkt die Theologisierung in der *Märkischen Argonautenfahrt* ein solches Maß an Abstraktion, daß der Dichterin, deren Ziel es war, christliche Wirklichkeit außerhalb der sakralen Feier¹⁸⁰ auszusagen, die Schau der Bilder in ein Nennen von Formeln übergeht. E. Langgässer zerschlägt die vordergründige Wirklichkeit, indem sie ihr ein Gefüge symbolischer — nicht psychologischer — Assoziationen unterlegt. Daß dabei zuletzt nicht nur der Vordergrund in Stücke geht, sondern die Wirklichkeit überhaupt zugunsten der dogmatischen Konstruktion zersetzt zu werden droht, ist wohl eine Falle, die aller religiösen Dichtung aufgestellt ist.

¹⁸⁰ W. HOFFMANN, Nachwort zu *Geist in den Sinnen behaust*, a.a.O., S. 192.

VII. SCHLUSSBEMERKUNG

Der Dichterin E. Langgässer war es zuwider, daß man sie ›naturwissenschaftlich=literarhistorisch eingeschachtelt und aufgespießt . . . wie ein(en) Schmetterling‹ betrachtete¹⁸¹. Sie war am glücklichsten über die wenigen Leser, die an ihrem Werk zu ›Mitmysten‹ wurden — und doch gesteht auch sie, die immer von der Furcht geplagt wurde, ›durch die künstlerische Form und den künstlerischen Rausch ‚selig‘ werden zu wollen — anstatt umgekehrt, die künstlerische Form nur aus der (christlichen) Substanz zu haben¹⁸², zuweilen freimütig ein, daß der Schriftsteller ›zu seiner Freude, seiner Lust und Qual, seiner tiefen Entlastung, aus seinem Gestaltungszwang, kurz: aus seiner eigenen Existenz . . . schreibt¹⁸³ und daß es ihm die höchste Wonne bedeute, ›mit dem Dämon allein zu sein¹⁸⁴.

Von den Mitteln, deren sich der Gestaltungszwang dieser leidenschaftlichen Artistin bediente, hat unsere Untersuchung besonders Symbol, Leitmotiv, Assoziation und ihre Zwischenformen herausgegriffen, um ihre Anwendung zu analysieren und zugleich die dichterische Aussage und die geistige Haltung zu interpretieren, die sich in E. Langgässers Prosawerken ausspricht.

Wir trafen dabei eine auffallende Beständigkeit der einzelnen Motivkreise an (Mythensymbolik, Natursymbolik, christliche Symbolik), deren unterschiedliches Spannungsverhältnis zur dargestellten Realität in den einzelnen Werken eine deutliche stilistische und weltanschauliche Entwicklung erkennen läßt.

In der Kindheitserzählung *Proserpina* ist das Mythische noch beherrschendes Lebelement. Die unpsychologische Fabel arbeitet mit mythologischen Bildern und Gestalten; die Höhepunkte der Geschichte sind magische Handlungen.

Im *Triptychon des Teufels* bricht bei der Schilderung einzelner Szenen ein krasser Realismus durch, für den sexuelle und sadistische Komponenten eine hervorstechende Rolle spielen. Die so beschworenen Mächte tragen aber immer noch die Mythenamen von Gottheiten, die einen verwilderten Olymp bewohnen.

¹⁸¹ E. LANGGÄSSER, Briefe, S. 139.

¹⁸² Ebd. S. 200.

¹⁸³ Ebd. S. 185.

¹⁸⁴ Ebd. S. 186.

Der erste Roman *Gang durch das Ried* gibt den Mythenapparat auf und zeigt klar erfaßte Menschen in einer Landschaft, die erst nach ganz realistischer Schilderung der landwirtschaftlichen und jahreszeitlichen Zusammenhänge wiederum zur Symbolhaftigkeit gelangt.

Aus einigen wenigen Bildelementen, die assoziativ behandelt und ständig variiert werden, erzeugt die Dichterin um den Protagonisten eine starke existentielle Spannung, hinter der sich christliche Schuld=Sühne=Problematik verbirgt. Schon hier hängen die Aussage und die innere Einheit der Erzählung wesentlich von der Verwendung gewisser Formelemente ab, die sich zwischen flüchtiger Bild- oder Klangassoziation und ausgestaltetem Sinnbild bewegen.

Das *Unauslöschliche Siegel* stellt nicht allein die mythische Projektion der frühen Erzählungen, sondern die Stoffmassen der Fabel, die dadurch im Grund zur Parabel wird, in den Dienst christlicher Geschehensdeutung. Die Assoziationstechnik, Leitmotivik und Symbolik, auf der nun vollends die innere Kontinuität des Werkes beruht, da die Kausalität der Handlungsführung zerbrochen ist, wird von dem Dualismus der christlichen Weltanschauung beherrscht. Wiederholung des Gleichen, Gegenüberstellung des Feindlichen prägen Aufbau und Anordnung der Bilder von den großen Gartenszenarien bis zum Einzelsymbol des kleinen Schneckenhauses. Mit allen Bild- und Klangelementen findet der Kampf zwischen dem Göttlichen und dem Satanischen, das Neben- und Gegeneinander von Glaube und Unglaube seinen Austrag.

Die Symbolik der *Märkischen Argonautenfahrt* verwandelt den Ansatz, der zunächst ebenso wie der des Hauptromans auf antithetische Gegenüberstellung von Hades- und Heilswelt zu zielen schien, in die Einpoligkeit eines geläuterten Christentums zurück.

Der Kampf der widerstreitenden Mächte wird zu einer durch die Gnade vorherbestimmten Entscheidung geführt. Die Pilger versammeln sich um die Zisterne: die Seelen kommen von allen Seiten auf die Gottheit zu. Der letzte Roman der Dichterin gewinnt im christlichen Raum die Einheit zurück, die die frühen Erzählungen im mythischen erreichten.

Auf diesem Weg hat die Symbolik allerdings neben der anfänglichen Widersprüchlichkeit auch viel von ihrer brutalen Intensität verloren, ja, das mythische Symbol ist nicht selten zum christlichen Emblem degeneriert, und das elastische Netz wandlungsfähiger Assoziationen scheint am Ende zu einem Apparat allegorischer Anspielungen erstarrt. So endet der Weg vom Mythos zur *réalité mystique* bei der Proklamation des Dogmas. Auf der Suche nach der neuen Romanform findet E. Langgässer zwar eine neue Form, aber der Roman kommt dabei abhanden.

Was bleibt, ist ein äußerst interessantes, formenreiches, vielschichtiges

und hochgradig abstraktes sprachliches Gebilde, das allerdings ebenso= wenig wie die anderen bedeutenden Romanwerke unseres Jahrhunderts, die F. MAURIAC melancholisch betrachtet, ›die Eigenschaft hat, bewohnbar zu sein . . . So herrlich bewohnbar, daß wir in jedem Lebensalter dorthin zurückkehrten . . .‹¹⁸⁵.

¹⁸⁵ F. MAURIAC, *Bild meines Ichs*, München 1959; zit. b. K. A. HORST, *Das Spektrum des modernen Romans*, München 1960, S. 20.

LITERATUR

- AUERBACH, ERICH: *Mimesis — Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern 1946
- a. g.: *Theatrum Theologicum*, in: *Die Gegenwart*, 1. Juni 1949
- BACHOFEN, JOHANN JAKOB: *Der Mythos von Orient und Occident. Eine Metaphysik der Alten Welt* (Hg. Manfred SCHROETER), München 1956
- Ders.: *Oknos der Seilflechter*, München 1926
- BECHER, HUBERT S. J.: *Märkische Argonautenfahrt*, in: *Stimmen der Zeit* 147 (1950) 223 ff.
- BEHRING, GERT: *Erzählform und Weltanschauung der Elisabeth Langgässer*. Diss. München 1957
- BENN, GOTTFRIED: *Probleme der Lyrik*, Wiesbaden 1951
- Ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. II (Hg. Dieter WELLERSHOFF), Wiesbaden 1958
- BLÖCKER, GÜNTER: *Die neuen Wirklichkeiten*, Berlin 1957
- BLUME, BERNHARD: *Kreatur und Element. Zur Metaphorik von Elisabeth Langgässers Roman »Das Unauslöschliche Siegel«*, in: *Euphorion* 48 (1954) 71 ff.
- BÖCKMANN, PAUL: *Formengeschichte der Deutschen Dichtung*. Bd. I: *Von der Sinnbildsprache zur Ausdrucksprosa*, Hamburg 1949
- Die *Nachtwachen des Bonaventura*, Heidelberg 1955
- BROCH, HERMANN: *Die Schuldlosen*, Zürich (Neuaufsl.) 1954
- Ders.: *Das Unauslöschliche Siegel*, in: *Literarische Revue* 4 (1949) 56 ff.
- BURGER, HEINZ OTTO: *Methodische Probleme der Interpretation*, in: *GRM Neue Folge* I (1951) 81 ff.
- CLAUDEL, PAUL: *Le soulier de satin*, Paris 1947
- CORTÉS, DONOSO: *Versuch über den Katholizismus, den Liberalismus und den Sozialismus* (Übers. Karl von Reiching), deutsch: Tübingen 1854
- DIRKS, WALTER: *Elisabeth Langgässer*, in: *Frankfurter Hefte* 3 (1948) H. 12, 1127 ff.
- ELIADE, MIRCEA: *Mythos der ewigen Wiederkehr*, Düsseldorf 1953
- Ders.: *Images et Symboles*, Paris 1952
- ELIOT, THOMAS STEARNS: *Collected Poems 1902–1935*, London o. J.
- Ders.: *Ausgewählte Essays 1917–1947*, Berlin/Frankfurt 1950
- EMRICH, WILHELM: *Das Problem der Symbolinterpretation*, Bd. 26 H. 3, DVJ (1952) 331 ff.
- Ders.: *Symbolinterpretation und Mythendeutung*, in: *Euphorion* 47, 1953, 38 ff.
- FIBICH, ARTHUR: *»Gang durch das Ried« und »Das Unauslöschliche Siegel«*. Zwei Romane von Elisabeth Langgässer. Vergleichende Aufbaustudie. Diss. Freiburg (Schweiz) 1958 (ersch. Schwarzenbach 1959)

- FRICKE, GERHARD: Bildlichkeit bei Gryphius, Habil. Göttingen 1931 (Forschung 1933)
- FRIEDMANN, HERMANN, und MANN, OTTO (Hg.): Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert, Heidelberg 1954
- GÖRRES=COUDENHOVE, IDA FRIEDERIKE: Das Unauslöschliche Siegel, in: Neues Abendland III (1948) 270 ff.
- GRABMANN, MARTIN: Wesen und Grundlagen der katholischen Mystik, München 1922
- GREENE, GRAHAM: Traktat über den Roman, in: Literarische Revue 4 (1949) 59 ff.
- GRENZMANN, WILHELM: Dichtung und Glaube, Bonn 1952
- GUARDINI, ROMANO: Vom Geist der Liturgie, Freiburg 1922
- Ders.: Vom Wesen katholischer Weltanschauung, Basel 1953
- HESELHAUS, CLEMENS: Deutsche Lyrik der Moderne, Düsseldorf 1961
- HOFFMANN, WILHELM: Nachwort zu: Geist in den Sinnen behaust, Mainz 1951
- Ders.: Vorwort zu: Elisabeth Langgässer — Gedichte, Hamburg 1959
- HOLTHUSEN, HANS EGON: Der unbehauste Mensch, München ³1955
- HORST, EBERHARD: Christliche Dichtung und moderne Welterfahrung. Zum epischen Werk Elisabeth Langgässers, Diss. München 1956 (mit Bibliographie)
- HORST, KARL AUGUST: Elisabeth Langgässer und der magische Nihilismus, in: Merkur 4 (1950) 562 ff.
- Ders.: Das Spektrum des modernen Romans, München 1960
- IHLENFELD, KURT: Zeitgesicht, Witten=Berlin 1961
- KAHLER, ERICH: The Transformation of Modern Fiction, in: Comparative Literature VII (1955) 121 ff.
- Ders.: Untergang und Übergang der epischen Kunstform, in: Die neue Rundschau 64 (1953) 1 ff.
- KEMP, FRIEDHELM: Nachruf auf Elisabeth Langgässer, in: Hochland 43 (1950)
- KOHFELDT, G.: Zur Ästhetik der Metapher, in: Zs. für Philosophie und philosophische Kritik, Neue Folge 103, Bd. II (1894), 221 ff.
- KREUDER, ERNST: Elisabeth Langgässer, in: Books Abroad 25 (1951)
- LÄMMERT, EBERHARD: Bauformen des Erzählens, Stuttgart 1955
- LANGGÄSSER, ELISABETH: Proserpina, Eine Kindheitsmythe (Claassen & Goverts), Hamburg 1949
- Dies.: Triptychon des Teufels, ein Buch von dem Haß, dem Börsenspiel und der Unzucht: Mars, Merkur, Venus (Wolfgang Jess), Dresden 1932
- Dies.: Grenze: Besetztes Gebiet (Morgenland Verlag), Berlin 1932
- Dies.: Gang durch das Ried (Claassen), Neuaufl. Hamburg 1953
- Dies.: Rettung am Rhein, drei Schicksalsläufe: Die Prophezeiung, Der gerettete Obolus, Das erfüllte Versprechen, Salzburg 1938
- Dies.: Das Unauslöschliche Siegel (Claassen & Goverts), Hamburg 1946, ⁴1953 (Claassen)
- Dies.: Der Laubmann und die Rose (Claassen & Goverts), Hamburg 1947
- Dies.: Der Torso, achtzehn Kurzgeschichten (Claassen & Goverts), Hamburg 1948

- Dies.: Das Labyrinth, fünf Erzählungen: Mars, Der gerettete Obolus, Die Bootstaufer, Das Labyrinth der Kinder, Der Schulausflug (Claassen), Hamburg 1949
- Dies.: Das Ärgernis des Bösen, Beitrag, in: Frankfurter Hefte 5 (1950) 163 ff.
- Dies.: Märkische Argonautenfahrt (Claassen), Hamburg 1950, Neuaufl. (Claassen) 1959
- Dies.: . . . soviel berauschende Vergänglichkeit, Briefe 1926–1950 (Claassen), Hamburg 1954
- Dies.*: Gedichte (Claassen), Hamburg 1959
- LEHMANN, WILHELM: Der grüne Gott (Gedichte), Heidelberg 1948
- LEWIS, CECIL DAY: The Poetic Image, London 1955
- LICHTENSTEIN, ERICH: Deutsche Barockdichtung, in: Der Neue Merkur 2 (1915/16) 209 ff.
- MARTINI, FRITZ: Poetik, in: Deutsche Philologie im Aufriß Bd. I, Berlin ²1957
- MEIDINGER-GEISE, INGE: Welterlebnis in deutscher Gegenwartsdichtung, 2 Bde., Nürnberg 1956
- MENCK, CLARA: Das Unauslöschliche Siegel, in: Frankfurter Hefte 2 (1947) 1160 ff.
- MÜLLER, GÜNTHER: Erzählzeit und erzählte Zeit, in: Festschrift für Paul Kluckhohn und Hermann Schneider, Tübingen 1948
- PABST, VALENTIN: Der tausendfältige Bettler der Christenheit, in: Der Deutschunterricht 11 (1959) 104 ff.
- PAUL, JEAN: Sämtliche Werke, Historisch-kritische Ausgabe (Hg. EDUARD BEREND), 1. Abt., Bd. VI, Weimar 1927 ff.
- PFEIFFER, JOHANNES: Wege zur Erzählkunst, Hamburg 1953
- PONGS, HERMANN: Das Bild in der Dichtung, Bd. I: Versuch einer Morphologie der metaphorischen Formen, Marburg 1927; Bd. II: Voruntersuchungen zum Symbol, Marburg 1939
- Ders.: Im Umbruch der Zeit, Göttingen 1952
- REHM, WALTER: Experimentum Medietatis, München 1947
- RGG 1. Aufl. 1913, 2. Aufl. 1927, 3. Aufl. Tübingen 1959
- REISNER, ERWIN: Dionysos und Hades, in: Merkur 8 (1954) 340
- REYMANN, FRIEDRICH W.: Triebmechanismus oder neue christliche Kunst?, in: Hochland 45 (1953)
- RINSER, LUISE: Abenteuer der Tugend, Frankfurt 1957
- Dies.: Magische Argonautenfahrt, in: Der Monat III (1950) 301 ff.
- RÖCKE, LISA: Die dichterischen Symbole bei Kurt Kluge, Diss. Erlangen 1951
- ROHDE, ERWIN: Psyche, Leipzig 1942
- RÜDIGER, OTTO: Marginalien zum Werk Elisabeth Langgässers, in: Neues Abendland V (1950) 364 ff.
- SCHEEBEN, MATTHIAS JOSEF: Die Mysterien des Christentums (Hg. J. HÖFER), Freiburg 1941

* Eine vollständige Bibliographie der Werke ELISABETH LANGGÄSSERS gibt die Dissertation von EBERHARD HORST.

- SCHÖBEL, EVAMARIA: Die Bedeutung der Zeit in zwei religiösen Romanen; Graham Greene, *The Power and the Glory*; Elisabeth Langgässer, *Das Unauslöschliche Siegel*, Diss. Bonn 1951
- SCHWERTE, HANS: Der Weg ins zwanzigste Jahrhundert, in: *Annalen der Deutschen Literatur* (Hg. H. O. BURGER), Stuttgart 1952
- STANZEL, FRANZ: Die typischen Erzählsituationen im Roman, Stuttgart 1955
- STORZ, GERHARD: Elisabeth Langgässer, in: *Christliche Dichter der Gegenwart* (Hg. H. FRIEDMANN und O. MANN), Heidelberg 1955, 359 ff.
- STÜTZER, HERBERT ALEXANDER: Das Weltbild Elisabeth Langgässers. Zu dem Roman *Das Unauslöschliche Siegel*, in: *Die Literatur der Gegenwart* (1948) 20 ff.
- THIEME, KARL: Das Seufzen der Kreatur, in: *Hochland* 31 (1933/34) 255 ff.
- VERENO, MATTHIAS: Gnosis und Gnade, in: *Merkur* 9 (1955) 521 ff.
- WAIS, KURT: Die moderne katholische Dichtung in Frankreich, in: *Universitas* 1 (1951) 523 ff.
- WAUGH, EVELYN: *Brideshead Revisited*, London 1960
- WEINERT, HERMANN: Dichtung aus dem Glauben (= *Hamburger Romanistische Studien*, 21956)
- WEINHANDL, FERDINAND: *Über das aufschließende Symbol*, Berlin 1929
- WINKLER, EUGEN GOTTLÖB: *Dichtungen, Gestalten und Probleme*, Nachlaß, Pfullingen 1956

